Centre de Recherches d'Histoire Ancienne

Volume 140

Janine BALTY

MOSAÏQUES ANTIQUES DU PROCHE-ORIENT

CHRONOLOGIE, ICONOGRAPHIE, INTERPRÉTATION

Annales Littéraires de l'Université de Besancon, 551
Diffusé par Les Belles Lettres, 95 boulevard Raspail. 75006. PARIS
1995

Avant-propos

Issu du dossier que j'ai présenté en janvier 1993 à l'Université de Franche-Comté en vue de l'obtention de l'Habilitation à diriger des recherches, ce livre réunit dix-huit études — écrites entre 1970 et 1992 dans le cadre de mes activités au Centre belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie — portant sur la mosaïque romaine et byzantine du Proche-Orient. Ces études ont été reclassées sous trois titres différents selon le type de problème dont elles traitent : chronologie et grandes tendances, iconographie, interprétation. Un texte liminaire — à la fois bilan des travaux et réflexion sur la méthode — met en lumière les liens qui unissent entre elles les différentes orientations de la recherche et définit le but poursuivi, celui d'inscrire la mosaïque dans le contexte le plus large possible afin de lui conférer une valeur de document historique. Insistant sur l'unicité de la démarche à travers la variété des articles rassemblés, ce premier chapitre doit assurer à l'ensemble du volume une structure cohérente.

Par rapport au dossier soutenu à Besançon, cinq études ont été supprimées. Pour des raisons pratiques évidentes, il fallait en effet limiter le choix : c'est ainsi qu'il m'a paru superflu de rééditer la copieuse synthèse d'*Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* (1981), toujours aisément accessible, ou le rapport préliminaire sur la Maison aux Consoles publié dans les *Annales archéologiques arabes syriennes* (1982), rapport qui ne concerne pas directement la mosaïque ; l'article du catalogue *Mosaïques de Jordanie* (Lyon, 1989) faisait, quant à lui, double emploi avec l'examen des pavements jordaniens repris par la suite dans le cadre plus général de la mosaïque orientale ; enfin, les communications aux colloques de Palencia (1990) et de Palmyre (1992) devraient paraître ailleurs incessamment.

Les articles ici retenus ont été, pour la plupart, reproduits dans leur état d'origine ; trois d'entre eux cependant ont été remaniés, du point de vue du fond ou de la forme : ma contribution au Colloque de Delphes de 1986 a été plus particulièrement recentrée sur la mosaïque, alors qu'elle portait également sur la peinture au départ ; l'étude sur la mosaïque en Syrie, rédigée selon les normes d'un volume collectif, a reçu ici des notes infra-paginales en lieu et place de la bibliographie générale donnée dans l'article initial ; enfin la synthèse sur les mosaïques de Jordanie, dont la publication est sans cesse postposée depuis 1990, verra le jour ici sous une forme plus condensée et avec une illustration réduite. Un dernier point encore : il a été jugé utile d'introduire, après les études relatives aux mosaïques néo-platoniciennes d'Apamée, une courte notice récapitulative, suite à la parution d'un nouvel article sur le sujet.

Le système des références bibliographiques a été uniformisé, mais les renvois d'un article à l'autre et les renvois internes sont restés inchangés, par souci de clarté : aussi trouvera-t-on, dans le courant du texte actuel, le chiffre de la pagination d'origine en caractères gras.

Pour les noms géographiques, c'est le terme français qui a prévalu lorsqu'il existait (Lattaquié et non Lattaqieh, p. ex.) ; dans le cas contraire, on a utilisé le nom arabe en

transcription : celle-ci a été unifiée afin de permettre l'établissement d'un *index locorum*. Un *index nominum* regroupera les noms de personnes, divinités ou personnifications. Un *index* des matières m'a paru superflu, vu le reclassement des articles par thèmes.

Je n'ai pas cru nécessaire non plus de rassembler, en une bibliographie générale à la fin du volume, des titres qu'on trouve très souvent cités de manière exhaustive dans les notes.

Le problème de l'illustration, enfin, était l'un des plus importants qui se posait — mais aussi l'un des plus difficiles. Plutôt que de maintenir un système de planches liées à chacun des articles séparément, j'ai préféré concevoir une illustration globale, entièrement refondue, réduite sur certains points — cela va de soi — mais enrichie sur d'autres par l'apport de nouveaux documents. Reclassées chronologiquement, les trente-cinq premières planches visent à donner un panorama complet de la manière dont a évolué la mosaïque romaine, byzantine ensuite, dans les provinces orientales de l'empire du Ier au VIIe siècle de notre ère ; les dix-sept dernières planches, ordonnées par matière, illustrent les articles portant sur des problèmes plus particuliers d'iconographie ou d'interprétation et qui nécessitent dès lors des confrontations entre documents de nature, d'époque ou de région différentes. Cinq dessins d'ensemble ont été intégrés au texte même, sous forme de figures. Deux cartes géographiques (provinces septentrionales ; provinces méridionales) donnent une orientation générale et permettent de situer les villes et localités essentielles : il n'a pas été possible toutefois d'y reporter le nom de tous les villages cités (en particulier pour la Palestine).

Telles sont les options de base qui ont présidé à la réalisation de ce livre. Si celui-ci pouvait constituer une sorte de manuel d'introduction à la mosaïque d'Orient, en complétant par un élargissement de la matière et une extension de l'aire géographique l'ouvrage toujours fondamental de D. Levi sur Antioche, il répondrait au vœu de son auteur.

* * *

C'est avec beaucoup de réticence et après bien des hésitations que je me suis décidée à présenter cette synthèse de mes travaux sur la mosaïque antique d'Orient. Sans doute n'était-il pas inutile de faire le point après tant d'années. Mais sans l'insistance amicale de Monique et Pierre Lévêque, l'étape décisive de la mise en œuvre n'aurait probablement jamais été franchie : que tous deux veuillent bien trouver ici l'expression de mon affectueuse gratitude ! Je remercie aussi Georges Tate d'avoir accepté de patronner ces travaux qu'il avait vus se développer, en Syrie même, depuis pas mal d'années déjà.

C'est en Orient d'ailleurs que j'ai contracté le plus de dettes de reconnaissance, pour les autorisations qui m'ont été accordées de travailler sur les sites, d'étudier les mosaïques, de les photographier et, souvent même, de les publier. Je ne puis énumérer les noms de tous ceux qui, dans les différents musées ou réserves (à Damas, Shahba, Suweida, Hama, Alep, Ma'arret en-Noman) m'ont accueillie avec bienveillance et m'ont apporté une aide efficace. Qu'il me soit permis d'évoquer seulement la mémoire de Raïf Hafez, grâce à qui tant de mosaïques ont été sauvées de la destruction et restaurées dans ce fameux atelier de Damas auquel il avait su donner une âme ! Mais, revenant à des périodes moins anciennes, je ne puis manquer de souligner l'accueil toujours amical et généreux des Directeurs actuels

du Service des Antiquités et du Service des Fouilles de Syrie, le Dr Sultan Muhesen et le Dr Adnan Bounni.

Au nombre des savants qui m'ont aidée dans mes recherches, à la fois indirectement, par leurs propres travaux, ou directement, par leurs conseils et leur ouverture à la discussion, je remercierai plus particulièrement aujourd'hui ceux qui m'ont fait l'honneur et l'amitié d'être présents dans le Jury d'Habilitation : Robert Turcan, avec qui le dialogue commença il y a presque vingt ans, à propos de la Mosaïque de Gê, et dont les livres m'ont initiée aux mystères de Dionysos ; Jean-Pierre Sodini, maintes fois rencontré pour des contacts enrichissants tant en Syrie qu'à Bruxelles ou à Paris ; Philippe Bruneau enfin, dont les exigences méthodologiques m'ont incitée à une remise en question permanente et dont l'indéfectible soutien m'a été spécialement précieux dans l'élaboration de cette synthèse.

Si celle-ci a finalement débouché sur un livre, c'est pour répondre au souhait unanime des membres du Jury, mais, si ce livre voit le jour, c'est grâce à la générosité de Pierre Lévêque qui a bien voulu accueillir le manuscrit dans les publications de Besançon. A tous, merci pour cette confiance qui me touche et m'honore.

Au plan pratique, le travail de base n'aurait pu être mené à bien sans la compétence et l'efficacité de Wilfried Van Rengen dans le domaine du traitement de texte, et surtout sans son inlassable disponibilité : qu'il soit assuré de ma très vive gratitude.

Enfin — et c'est tout dire —, ce livre est dédié à Jean.

PROBLÉMATIQUE DE LA MOSAÏQUE ANTIQUE
AU PROCHE-ORIENT

En dépit de leur qualité exceptionnelle, les premières mosaïques découvertes, vers 1928, à Shahba-*Philippopolis* n'ont guère suscité d'intérêt, donnant lieu tout au plus à une rapide mention ici ou là. Et les prestigieux pavements dégagés à Apamée par les missions belges des années 1932-1938 n'ont pas non plus fait l'objet, à cette époque, des publications qu'on était en droit d'attendre, après les indications succinctes des premiers rapports de fouille. C'est, en définitive, la parution en 1947 du magistral ouvrage de Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, qui marque le point de départ d'une véritable étude de la mosaïque antique en Orient[1]. Fondée sur l'analyse d'une masse considérable de documents (plusieurs centaines de pavements) provenant d'Antioche et de ses environs, cette remarquable synthèse présente, en une première partie ("Description and Interpretation"), chacune des maisons — ou parties de maisons — à mosaïques, dégagées par la fouille, en un ordre chronologique proposé par l'auteur sur la base, en priorité, de critères archéologiques[2] ou, à défaut de ceux-ci, sur des critères stylistiques au sens large du terme[3]. Ces critères — dont l'établissement constitue la deuxième partie de l'ouvrage ("Technique and Style") — intègrent, en effet, tous les aspects qui peuvent contribuer à définir une œuvre en mosaïque et à la situer dans la tendance artistique d'une époque par le biais de comparaisons d'ordre stylistique : évolution du décor ornemental (géométrique, végétal ou végétalisé), du décor figuré (figures humaines et animales) ; étude de la composition en fonction de la surface architecturale à décorer. Dans la première partie, on soulignera de surcroît la véritable portée de l'analyse iconographique approfondie qui sous-tend l'interprétation de chacune des mosaïques figurées. Cette enquête minutieuse et acharnée, soucieuse de remonter au modèle initial à travers une documentation en lambeaux — démarche érudite dont l'utilité n'est sans doute pas évidente au premier abord dans le cadre d'une œuvre isolée —, s'avère au contraire, dans l'optique d'une compréhension globale de la mosaïque orientale, tout à fait révélatrice d'un des caractères essentiels de cet art, à savoir la permanence, jusqu'à la fin de l'Antiquité, de son attachement, tant du point de vue du fond que de la forme, à la tradition grecque.

Ainsi, répondant, avec quelque vingt ans d'avance, aux différents principes directeurs retenus par Philippe Bruneau dans son important article de 1966 sur les

1. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947). On n'en oubliera pas pour autant les rapports de Jean Lassus publiés dans la série *Antioch-on-the-Orontes*, I-III (Princeton, 1934-1941).
2. L'expression est utilisée ici dans le sens, communément répandu, d'observations de terrain susceptibles de fournir des éléments de datation (étude architecturale, examen de la stratigraphie et des objets découverts dans les différentes couches : monnaies, céramique, lampes...).
3. Sur cette notion, cf. ci-dessous, p. 20.

perspectives qu'offrait, à ses débuts, une étude plus systématique de la mosaïque[4]. D. Levi donnait, dès 1947, un statut de véritable autonomie à cet art, en le traitant, non comme un simple témoin de la peinture, mais comme l'organisation d'une surface à décorer, où représentations figurées et éléments ornementaux trouvent leur juste place. Mais ce livre n'était pas seulement un travail novateur à l'époque de sa parution ; il est et reste le grand ouvrage de référence pour quiconque étudie la mosaïque orientale. Si je tiens à y insister, au seuil de cette synthèse qui sert d'introduction aux différentes recherches que j'ai menées moi-même depuis une vingtaine d'années en cette matière, c'est qu'une publication nouvelle des mosaïques d'Antioche a été proposée tout récemment par Sh. Campbell[5]. Sur les deux volumes annoncés, un seul est sorti de presse jusqu'ici, en 1988, dans le cadre du *Corpus* des mosaïques de Turquie. Si l'on songe aux nombreux pavements de ce pays dont une première édition est encore attendue aujourd'hui, on comprend mal que le choix de l'auteur se soit porté précisément sur un des ensembles de mosaïques les mieux étudiés qui soient. L'option était assurément contestable ; mais je ne souhaite pas refaire ici le procès d'un livre qui a généralement peu convaincu[6]. J'épinglerai toutefois, pour mémoire, la remarque liminaire sur les "difficult circumstances under which Levi was working and the limitations imposed by wartime on both his work and that of the excavators"[7] (comme si l'ouvrage avait eu besoin de "circonstances atténuantes" ...) et les considérations pour le moins surprenantes sur le peu d'intérêt que soulevaient, à l'époque de la première édition des pavements antiochéens, les décors géométriques[8], alors que D. Levi avait été précisément le premier à donner de ces mêmes décors une analyse systématique qui débouchât sur un essai de chronologie !

Mais il y a une autre raison encore à cet hommage que j'ai voulu rendre ici au savant italien : sans son maître-livre, la publication des mosaïques d'Apamée eût été, en effet, infiniment plus difficile. Même si nombre de questions restaient (et restent ...) à résoudre, du moins le cadre chronologique avait-il été tracé dans ses grandes lignes et les problèmes fondamentaux posés. C'est également les *Antioch Mosaic Pavements* qui m'ont servi de point de départ lorsque j'ai entrepris, pour *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, d'élargir à l'ensemble du Proche-Orient le champ des investigations sur la mosaïque, afin de prendre en compte les découvertes et les publications des dernières années[9]. C'est d'ailleurs l'élaboration de cette synthèse qui m'a permis de mesurer pleinement non seulement l'abondance de l'information et la rigueur de la méthode mais surtout la très grande prudence adoptée en matière de chronologie, l'auteur s'en tenant le plus

---

4. Ph. BRUNEAU, Perspectives sur un domaine encore mal exploré de l'art antique, *Rev. ét. gr.*, LXXIX, 1966, pp. 704-726 (à propos du premier colloque sur la mosaïque tenu à Paris en 1963 : *La mosaïque gréco-romaine*, Paris, 1965).
5. Sh. CAMPBELL, *The Mosaics of Antioch* (Toronto, 1988).
6. Cf. les comptes rendus de cet ouvrage : *Journ. Rom. Arch.*, II, 1989, pp. 313-315 (K. Dunbabin) ; *Amer. Journ. Arch.*, XCIV, 1990, pp. 516-517 (D. Parrish) ; *Gnomon*, LXII, 1990, pp. 665-666 (F. Baratte) ; *Bonn. Jahrb.*, CXC, 1990, pp. 718-720 (J. Balty).
7. Sh. CAMPBELL, *op. cit.*, p. XIII.
8. *Ibid.*
9. J. BALTY, La mosaïque antique au Proche-Orient, I. Des origines à la Tétrarchie, in : *ANRW*, II.12.2 (Berlin-New York, 1981), pp. 347-429.

généralement à des fourchettes larges qui constituent en quelque sorte une "orientation chronologique" plus qu'une chronologie absolue.

Chronologie

Le problème chronologique est évidemment un préalable essentiel dans l'histoire de la mosaïque comme dans celle de tout autre art, car sans chronologie, il n'y a pas d'histoire possible[10]. Pour utiliser une mosaïque, pour définir son apport précis à l'histoire de l'art, de l'architecture, des idées ou de la société, en un mot pour l'intégrer dans un contexte quel qu'il soit, il faut la dater[11]. Et cette datation est difficile ; en raison évidemment du très petit nombre de documents conservés par rapport à tous ceux qui ont existé. Le cas d'Antioche est exceptionnel : c'est le seul sans doute où la multitude des trouvailles rendait possible l'établissement d'une chronologie relative. Et pourtant, même à Antioche, le centre proprement dit de la ville échappe en grande partie, avec le palais impérial, la demeure du gouverneur, les édifices de prestige et, par conséquent, la trace aussi des meilleurs ateliers de mosaïstes. Peut-être n'avons-nous, même d'Antioche, qu'une idée tout à fait imparfaite — réductrice — en regard de tout ce qui a existé. Que dire alors du reste ?

La date d'une mosaïque n'est véritablement sûre que quand elle est donnée par une inscription. Mais ce cas, extraordinairement favorable, ne se présente guère avant la fin du IVe siècle de notre ère. On fera une place à part, toutefois, à la série des mosaïques funéraires d'Edesse[12] dont la plupart sont datées avec précision par une inscription (pl. V) : c'est dans le courant du IIIe siècle que se situe cet intéressant ensemble. Mais si la technique est bien celle de la mosaïque romaine, ces œuvres, par leur caractère funéraire et leur style — frontalité des personnages, fixité du regard, rigidité des attitudes — se comparent plutôt aux bustes et reliefs palmyréniens et s'intègrent davantage dans l'art local syrien. En dépit de leur datation précise, elles ne contribuent donc en rien à une meilleure connaissance de l'histoire de la mosaïque romaine. Seuls les motifs géométriques des bandes d'encadrement (postes, tresses, dents de scie, perles et pirouettes) appartiennent au répertoire gréco-romain traditionnel mais ce sont des motifs banals, longtemps utilisés et dont la datation n'apporte rien que l'on ne sache déjà par ailleurs.

---

10. Cf. aussi, à ce sujet, Ph. BRUNEAU, *loc. cit.*, p. 719.
11. A côté de cette obligation de dater, on n'oubliera pas non plus, il va de soi, un autre préalable également essentiel, à savoir la détermination du lieu de fabrication des mosaïques. Le problème était jusqu'ici assez vite résolu :" la localisation des mosaïques est assurée : hormis quelques rares cas d'emblémas voyageurs, elles ont été faites là où nous les voyons" (Ph. BRUNEAU, *La mosaïque antique*, Paris, 1987, p. 22). On notera toutefois, avec regret, que cette conclusion optimiste ne correspond plus tout à fait à la réalité : la multiplication des fouilles clandestines en Orient ces dernières années a eu pour conséquence, en effet, de déplacer de leur lieu d'origine un grand nombre de mosaïques, si bien que la question de la localisation des œuvres se pose aujourd'hui en d'autres termes qu'autrefois et qu'on peut se demander, devant certaines pièces proposées à la vente, si on a affaire à des produits chypriotes, ciliciens, antiochéens, syro-libanais ou jordaniens !
12. J. BALTY, *ANRW*, II.12.2, pp. 387-390.

Exception faite de ce groupe particulier, ce n'est qu'à partir du IVe siècle, on l'a dit, que les inscriptions datées se multiplient, en liaison surtout avec les édifices de culte, offrant ainsi d'utiles points-fixes pour l'ancrage d'une chronologie[13]. Soulignons cependant tout de suite, dans une optique de prudence, qu'une inscription ne date, en principe, que la mosaïque dans laquelle elle est insérée. Certaines églises nous ont conservé plusieurs inscriptions mentionnant pour des tapis différents des dates différentes, ce qui témoigne indiscutablement d'un échelonnement parfois long de la pose des mosaïques, échelonnement évidemment lié à la récolte des fonds nécessaires à l'entreprise : ainsi, à Rayân, en Antiochène, trouve-t-on, dans la nef de l'église, une inscription datant un pavement de 411, tandis que l'achèvement des travaux se situe en 472, selon une autre inscription placée dans l'un des entrecolonnements[14]. Certes, il n'est pas interdit, quand on dispose d'une date pour l'une des mosaïques d'un édifice, de rattacher à ce point-fixe d'autres œuvres qui, stylistiquement, s'en rapprochent et de tenter de la sorte une reconstitution des différentes phases de l'exécution des sols ; mais on passe alors du domaine de la certitude à celui de l'hypothèse : il faut en être bien conscient. Il peut arriver aussi — très rarement, on le concédera — que l'inscription insérée dans un pavement fournisse des indications chronologiques relatives à des transformations qui ont affecté la salle elle-même et non la mosaïque qui recouvre le sol. Un exemple, qui me paraît irréfutable, est offert par la célèbre "grande mosaïque de chasse du *triclinos*" à Apamée[15] (pl. XXII). Qu'on me permette d'y revenir brièvement. Le seuil ouest de la salle au somptueux pavement — c'est-à-dire le seuil de l'entrée principale, dans l'axe même du tableau — porte, plus ou moins au centre, une inscription aux lettres irrégulières, noires sur fond blanc, maladroitement insérée dans la couleur sable du fond, sans cartouche ni cadre. L'inscription donne une date précise : 539 de notre ère. Il était très tentant de considérer que l'inscription datait la mosaïque. Dans un premier temps, F. Mayence avait envisagé la possibilité que la mosaïque fût antérieure à la "rénovation" (ἀνενεώθη) dont il est question dans le texte et que cette rénovation n'eût donc concerné que la salle appelée *triclinos* ; par la suite cependant, il avait au contraire insisté sur le caractère unique de cette mosaïque comme point de repère dans l'évolution. C'est d'ailleurs l'attitude généralement adoptée, avec plus ou moins de nuances, par la plupart des spécialistes : D. Levi, D. Talbot Rice, I. Lavin, E. Kitzinger. Seul P. J. Nordhagen distingue, sur la base de l'inscription, la datation de la mosaïque et celle d'une restauration de l'édifice[16]. Si l'on est attentif à la terminologie rencontrée dans l'inscription, c'est évidemment vers cette solution-là qu'il faut s'orienter. Le texte lui-même en effet ne mentionne pas explicitement la mosaïque, le verbe utilisé signifiant, de manière tout à fait générale, "restaurer". Si le but avait été d'attirer l'attention sur la mosaïque en particulier, on n'aurait pas manqué d'employer le vocabulaire spécialisé bien connu par ailleurs (ψηφόω p. ex.). On est frappé en outre par le manque total de soin qui

13. J. BALTY, Les mosaïques de Syrie au Ve siècle et leur répertoire, *Byzantion*, LIV, 1984, pp. 437-468 ; ici même pp. 87-109
14. P. DONCEEL-VOUTE, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban. Décor, archéologie et liturgie* (Louvain-la-Neuve, 1988), p. 263.
15. J. BALTY, *La grande mosaïque de chasse du triclinos* (Bruxelles, 1969).
16. Pour toute cette discussion, *ibid.*, p. 27.

caractérise l'inscription, alors que la mosaïque elle-même tend à la perfection technique. Si l'inscription avait fait partie intégrante du tapis dès l'origine, elle aurait été sans aucun doute dotée d'un cartouche, ou tout au moins, d'un encadrement ; ensuite, elle aurait été proportionnée au seuil tandis qu'elle paraît beaucoup trop large pour lui. Enfin, on aurait pris soin de l'orienter selon l'axe même du *triclinos*, de manière à ce qu'elle pût être lue dans le sens où les scènes de chasse s'offraient au regard. Pour toutes ces raisons qui se renforcent l'une l'autre — et bien que les analyses de ciments que j'annonçais dans ma publication de 1969[17] n'aient jamais été faites — je continue à penser que la date de 539 fournie par l'inscription ne donne pas autre chose qu'un *terminus ante quem*. Tout se passe donc comme si, au moment d'une importante rénovation du *triclinos* en 539, on avait introduit, "à la va-vite", une inscription commémorant le nom d'Apellion dans une mosaïque antérieure. Mais ce raisonnement nous prive d'un précieux repère et la date de la célèbre mosaïque de chasse s'en trouve désormais livrée aux incertitudes de l'appréciation stylistique ; j'y reviendrai.

A défaut d'une inscription sur la mosaïque, il arrive que l'on dispose, pour établir une datation, de données de l'histoire politique : c'est le cas des mosaïques découvertes par R. Girshman à Bishapur[18]. On sait, en effet, par le témoignage des textes qu'après sa victoire sur Valérien, en 260, Shapur Ier avait déporté de Syrie (d'Antioche surtout) vers la Perse quantité de main d'œuvre spécialisée qui travaillerait à la création de villes nouvelles[19]. Or, les mosaïques trouvées dans le palais princier de Bishapur (pl. IV) appartiennent, en dépit d'influences iraniennes indéniables, à la tradition gréco-romaine par la technique, le répertoire décoratif et certains aspects de l'iconographie (masques dionysiaques p. ex.[20]). Même si les mosaïstes ne sont pas explicitement cités parmi les spécialistes emmenés par Shapur, il va de soi que la présence de pavements de type gréco-romain en Perse est liée à ces circonstances particulières et que la date de 260 offre, pour l'exécution des mosaïques, un *terminus post quem* relativement précis.

Si l'existence de critères historiques de ce genre est tout à fait exceptionnelle, les critères dits archéologiques[21] sont en revanche plus répandus. Rassurants à première vue, parce qu'ils semblent offrir une meilleure garantie d'objectivité que l'évaluation stylistique, ces critères n'en sont pas moins difficiles à manier car leur fiabilité varie selon les sites et selon les endroits d'un même site. Ainsi, à de rares exceptions près, l'examen de la stratigraphie n'a jamais donné de résultat probant dans le cas d'Apamée : des remaniements en profondeur ont, en effet, affecté les différents quartiers du centre de la ville, après des séismes ou des raids, faisant disparaître parfois plusieurs niveaux d'occupation. Il est dès lors bien malaisé de savoir si les témoins archéologiques découverts proviennent d'une couche en place ou d'un simple remblai. Et même lorsqu'on est absolument sûr de se trouver dans un contexte "non perturbé", encore faut-il déterminer le rapport exact

---

17. J. BALTY, *op. cit.*, n. 9 p. 27.
18. R. GIRSHMAN, *Les mosaïques sassanides* (Paris, 1956).
19. Cf. à ce sujet Gl. DOWNEY, *A History of Antioch in Syria* (Princeton, 1961), pp. 259-261 et 309.
20. J. BALTY, Les mosaïques de Bishapur, in : *Splendeur des Sassanides*, cat. expos. (Bruxelles, 1993) ; ici même pp. 149-152.
21. Sur le sens donné ici à cette expression, cf. n. 2 p. 13.

entre la couche sous-jacente et la mosaïque elle-même pour évaluer l'espace de temps qui les sépare. Les témoins archéologiques ne peuvent servir, on le voit, que de *terminus post quem* assez large ; et c'est ainsi d'ailleurs que D. Levi les a le plus souvent utilisés. Dans le meilleur des cas, on trouvera une monnaie dans le béton de pose de la mosaïque : mais, même alors, il faudra tenir compte de la durée moyenne de circulation des monnaies et on ne disposera donc, là aussi, que d'un *terminus post quem*. Une situation particulière s'offre quand une inscription gravée (sur un entablement, une console ...) date le monument que décore la mosaïque : critère archéologique à nouveau bien aléatoire, car rien ne prouve que le pavement remonte à l'état original de la construction. C'est précisément ce qui s'est passé au portique de la Grande Colonnade à Apamée : sur la base d'une inscription datant le portique lui-même, F. Mayence avait placé avant le milieu du IIe siècle de notre ère les mosaïques ornant le sol[22] : or, on devait découvrir quelques années plus tard l'inscription en mosaïque donnant la date de 469 de notre ère pour l'exécution du pavement[23].

Il n'en reste pas moins que le contexte archéologique, même considéré dans une optique hypercritique, fournit à la discussion d'une chronologie des éléments qu'on ne peut négliger et qui, s'ils n'emportent pas nécessairement l'adhésion, invitent en tout cas à la réflexion. Un bon exemple est offert par les mosaïques de la Maison de Dionysos à Nea Paphos, sur lesquelles W. A. Daszewski a récemment fait le point[24]. Au moment de la découverte de la maison, en 1962, K. Nicolaou avait daté les mosaïques, sur la base d'une appréciation stylistique, de la fin du IIIe siècle de notre ère[25] ; dans une étude ultérieure, il avait élargi la datation à tout le IIIe siècle, ce qui témoigne, à tout le moins, de ses hésitations[26]. Prenant en compte les pavements de Chypre dans ma synthèse déjà citée, j'avais été moi-même confrontée naguère à cet épineux problème[27]. Je ne disposais pas à l'époque de l'excellente documentation aujourd'hui publiée par W. A. Daszewski et D. Michaelidès et n'avais pas encore vu moi-même, à Nea Paphos, la Maison de Dionysos. Entreprenant, non sans perplexité, l'analyse des principales mosaïques alors connues, représentations figurées (scènes dionysiaques du *tablinum* ; scènes mythologiques et scènes de chasse des portiques ; enlèvement de Ganymède, Phèdre et Hippolyte ; Narcisse à la fontaine) mais surtout décor géométrique, j'avais relevé, à côté de motifs répandus à Antioche dès l'époque sévérienne (méandres de svastikas et carrés, ruban ondé ou étoiles à huit losanges), quelques compositions plus typiques de la deuxième moitié du IIIe siècle (notamment une composition de peltes alternativement couchées et dressées) ; mais ce qui avait, de manière définitive, orienté ma datation plutôt vers la fin du IIIe/début du IVe

---

22. F. MAYENCE, La troisième campagne de fouilles à Apamée, *Bull. Musées royaux d'art et d'histoire*, 3e sér., V, 1933, pp. 5-6.
23. Sur cette inscription, W. VAN RENGEN in : C. DULIERE, *Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade* (Bruxelles, 1974), pp. 59-64.
24. W. A. DASZEWSKI in : W. A. DASZEWSKI et D. MICHAELIDES, *Mosaic Floors in Cyprus* (Ravenne, 1988), pp. 18-45 (surtout 40-45).
25. K. NICOLAOU, *Ancient Monuments of Cyprus* (Nicosie, 1968), p. 9.
26. ID., Some Problems arising from the Mosaics at Paphos, in : *IXe Congr. intern. arch. class. = Ann. arch. ar. syr.* XXI (Damas, 1971), pp. 143-146.
27. J. BALTY, in : *ANRW*, II.12.2, *cit.*, pp. 418-422.

siècle, c'est la présence de la composition associant octogones, hexagones allongés et croix[28], composition qui dominera tout le système décoratif des IVe et Ve siècles et dont les premiers exemples semblaient apparaître, au vu de la documentation existante, vers la fin du IIIe/début du IVe siècle[29]. Cette datation n'avait guère suscité d'objection jusqu'à ces dernières années, où W. A. Daszewski et D. Michaelidès ont proposé de remonter la date des mosaïques à l'époque sévérienne[30]. C'est le chercheur polonais qui, dans l'ouvrage rédigé en commun, développe les différents arguments justifiant cette nouvelle datation. Se fondant, lui aussi, sur une analyse du décor géométrique, mais l'éclairant différemment, il insiste davantage sur le grand nombre des motifs traditionnels plus anciens (datables en gros entre 150 et 250) et minimise la portée du caractère tardif de la composition à octogones, hexagones et croix dont il retrouve un exemple similaire (en disposition oblique) sur une mosaïque de Silin (Libye), non datée, mais sans nul doute antérieure à la fin du IIIe siècle. Passant ensuite à l'étude stylistique des figures, il retrouve dans celles-ci les traits généraux de l'époque sévérienne. Mais le point de départ de cette totale réévaluation des différents éléments a été l'examen par J. W. Hayes de la céramique trouvée dans la Maison de Dionysos (et dans toute la zone) et les résultats obtenus : "No pottery of the later 3rd century A.D. occurs anywhere on the site. On the other hand the pottery from the House itself gives the beginnings of the 2nd century A.D. as a terminus post quem"[31]. A l'extérieur de la maison, une trouvaille de monnaies dont la plus tardive est de 126 A.D. corrobore ces conclusions ; aussi, W. A. Daszewski, en tenant compte de la durée possible de circulation d'une monnaie, arrive-t-il "at a period comprised between 150 and 250 A.D. as probable time of construction of the House and the execution of its mosaics"[32]. En réalité, ici comme ailleurs, les données archéologiques ne fournissent qu'un *terminus post quem* large ; car rien ne permet de savoir si la maison a été reconstruite plus ou moins rapidement après la destruction dont les témoins archéologiques ont gardé le souvenir et rien ne démontre non plus que les mosaïques qu'on voit aujourd'hui sont contemporaines de la construction de la maison, ni même qu'elles sont contemporaines entre elles. Et l'on se trouve à nouveau confronté aux incertitudes de l'appréciation stylistique !

Le nouvel examen des mosaïques auquel je me suis livrée, à la suite du raisonnement de W. A. Daszewski et au vu de documents que je ne connaissais pas au moment de ma première synthèse (la mosaïque des Saisons et plusieurs pavements géométriques) m'a permis de prendre conscience d'un élément important qui m'avait jusqu'ici échappé, à savoir l'influence très nette du répertoire géométrique occidental qui marque cet ensemble chypriote. Indépendamment du *terminus* fourni par l'apparition du motif des octogones, hexagones et croix (*terminus* qui ne paraît plus aussi absolu depuis qu'on connaît l'exemple libyen), j'avais été sensible également à un certain caractère de surcharge ornementale qui n'est guère présent en Orient avant le milieu du IIIe siècle, au plus tôt, et c'est à côté de

---

28. C. BALMELLE et al., *Le décor géométrique de la mosaïque romaine* (Paris, 1985), pl. 180b.
29. J. BALTY, in : *ANRW*, II.12.2, pp. 421-422.
30. W. A. DASZEWSKI et D. MICHAELIDES, *op. cit.*, p. 45.
31. *Ibid.*, pp. 42-43, citant : J. W. HAYES, Early Roman Wares from the House of Dionysos, Paphos, *Rei Craetariae Romanae Fautorum Acta*, XVII/XVIII, 1977, pp. 96 sqq.
32. W. A. DASZEWSKI et D. MICHAELIDES, *op. cit.*, p. 43.

pavements comme ceux de la Maison du Bateau des Psychés à Antioche ou le riche ensemble de Tarse[33] que j'aurais été tentée peut-être de ranger les mosaïques de la Maison de Dionysos. La composition de peltes paraissait aussi, dans cette optique, un argument de poids : elle n'apparaît guère, en effet, dans la mosaïque orientale avant le milieu du IIIe siècle ; dans la mosaïque africaine, en revanche, la vogue des peltes est attestée bien avant. Une autre composition sur laquelle S. Gozlan attire très justement l'attention[34] — composition faite d'un entrelacs de cercles grands et petits, en tresse et postes, richement orné — ne trouve aucun parallèle dans la mosaïque orientale avant la fin du IVe siècle, au plus tôt, mais se situe bien dans l'esprit de certaines compositions africaines. C'est encore vers les provinces occidentales (mais plutôt la Gaule) qu'on se tournera pour chercher des exemples de mosaïques "à décor multiple" du type de celle qui orne la salle 14 de la maison de Nea Paphos. Enfin, si on passe au domaine des représentations figurées, W.A. Daszewski signale une confrontation frappante entre la frise à scènes de chasse de Nea Paphos et une mosaïque d'époque sévérienne (200-225) trouvée à Orbe en Suisse. Ces différents indices tendent donc à montrer que les pavements de la Maison de Dionysos ne peuvent être envisagés, comme je l'avais fait en un premier temps, dans le seul cadre de la mosaïque orientale : la communication qu'a présentée Chr. Kondoleon au Colloque de Palencia/Mérida allait bien dans ce sens d'ailleurs et on attend avec intérêt l'étude approfondie qu'elle a annoncée à ce sujet[35]. Ainsi, les résultats obtenus par l'analyse du contexte archéologique ont-ils eu le mérite de relancer le débat, mais n'ont pas apporté à eux seuls de réponse assurée ; ils n'ont fourni, ici aussi, qu'un large *terminus post quem*. C'est en réalité un nouvel examen des motifs eux-mêmes qui a permis de mieux cerner la datation.

On en est donc le plus souvent réduit, en définitive, à utiliser le "critère stylistique". Mais il faut prendre en compte sous cette appellation tout ce qui constitue le style[36] d'une époque, c'est-à-dire non seulement la manière de concevoir et de rendre les figures dans l'espace, mais aussi les modes en matière de composition (partis choisis en fonction de la surface architecturale à décorer) et d'ornementation (trames géométriques et motifs de remplissage). A cette condition, et si on dispose d'un abondant matériel pour un site ou pour une région donnée, peut-être aura-t-on quelque chance d'échapper aux principaux écueils de la méthode dite "stylistique".

Il faut ranger en premier lieu, au nombre de ceux-ci, la confusion entre style et facture[37], qui a pour conséquence directe de faire de la qualité un critère d'ancienneté. Les

---

33. J. BALTY, in : *ANRW*, II.12.2, pp. 405-406.
34. S. GOZLAN, c. r. de W. A. DASZEWSKI et D. MICHAELIDES, *op. cit.*, in : *Bull. AIEMA* XIII, 1990-1991, pp. 413-414.
35. Chr. KONDOLEON, Domestic Romanitas : The Case of the House of Dionysos at Paphos, in : *VI° Coloquio intern. mos. ant.* (1994), pp. 167-178.
36. Sur l'utilisation du critère stylistique et sur la notion même de style, cf. Ph. BRUNEAU, Situation méthodologique de l'histoire de l'art antique, *L'Ant. Class.*, XLIV, 1975, p. 477 (et n. 77) ; J. Ch. BALTY, Style et facture. Notes sur le portrait romain du IIIe siècle de notre ère, *Rev. arch.*, 1983, pp. 301-315 ; et à nouveau Ph. BRUNEAU, Huit propositions sur le style, *RAMAGE*, V, 1987, pp. 87-104.
37. Contrairement à J. Ch. BALTY, *loc. cit.*, p. 103, Ph. BRUNEAU, *RAMAGE* , V, 1987, pp. 90-91, pense que style et facture ne font qu'un. Tout en considérant qu'il ne s'agit là que d'une question

tesselles sont-elles de dimensions réduites, la pose serrée, le travail fin et soigné, la mosaïque ne peut être que de "bonne époque", c'est-à-dire plus ancienne. Si cette attitude, à peine caricaturée ici, est moins répandue aujourd'hui qu'autrefois[38], ces critères de qualité de facture ont cependant encore joué dans la datation haute (troisième quart du IIIe siècle) proposée par A. Zaqzuq et M. Duchesne-Guillemin pour la mosaïque des Musiciennes découverte à Mariamin et conservée au musée de Hama[39] (pl. XVII). C'est sur une autre base en réalité qu'il faut reprendre l'examen chronologique de cette œuvre ; j'y reviendrai. Car le critère de la qualité ne peut, en aucune manière, intervenir dans la détermination d'une date : il y eut certainement, à toute époque, des ateliers de premier choix destinés aux privilégiés qui pouvaient s'en offrir les services et des ateliers susceptibles de contenter une clientèle plus modeste. Et encore cette absence de moyens devait-elle être toute relative, vu que la mosaïque connote toujours le luxe par rapport à nombre d'autres façons plus simples de couvrir un sol. Le piège de la qualité est sans doute plus redoutable en Orient que dans d'autres régions de l'Empire romain, car certains ateliers y ont conservé un savoir-faire technique extraordinaire jusqu'à des époques très tardives. On a déjà évoqué la mosaïque de Mariamin ; il y a d'autres exemples. Le pavement de Gê et des Saisons (pll. XV.3, XVI), découvert dans l'édifice au *triclinos* d'Apamée en 1972, aurait pu être daté du IIIe siècle, sinon plus haut encore, si on s'en était tenu au critère du rendu pictural et de la qualité. Mais la composition mise en œuvre et les motifs géométriques utilisés appartiennent au répertoire en vogue dans la deuxième moitié du IVe siècle, ainsi qu'en témoignent toutes les confrontations qui s'imposent avec des œuvres d'Apamée même ou d'Antioche : c'est donc à cette datation plus tardive que je me suis finalement arrêtée[40]. Bien moins parfaite dans sa forme, la mosaïque des Dieux et des Sages (pll. XIV, XV.1-2), mise au jour dans le même édifice d'Apamée, présente cependant des caractères constantiniens indéniables qui m'ont amenée à la dater plus tôt que la mosaïque de Gê et des Saisons, c'est-à-dire dans le courant du deuxième quart du IVe siècle[41]. Il n'y a donc, de

---

de mots, j'ai préféré cependant garder la distinction car il me semble qu'elle rend bien compte du décalage qu'il peut y avoir entre le "style" d'une époque et les interprétations diverses que peuvent en donner différents ateliers à la même époque (= la "facture" ou le "style" de l'atelier...).

38. On rappellera, à cet égard, la datation "dans la première décade du IIIe siècle", assignée tout d'abord à la dite "villa" de Beit Jibrin (*Eleutheropolis*) : L.H. VINCENT, Une villa gréco-romaine à Beit Djebrin, *Rev. bibl.*, XXXI, 1922, pp. 259-281 (pour la date, p. 280). A la lumière de confrontations au sein de la mosaïque orientale, on peut aujourd'hui proposer une datation dans la deuxième moitié du Ve siècle, au plus tôt.

39. A. ZAQZUQ et M. DUCHESNE-GUILLEMIN, La mosaïque de Mariamin, *Ann. arch. ar. syr.*, XX, 1970, pp. 93-125 et, à nouveau, M. DUCHESNE-GUILLEMIN, Etude complémentaire de la "Mosaïque au Concert" de Hama et étude préliminaire d'une mosaïque inédite de Souweida, *Rend. Acc. Lincei*, XXX, 1975, pp. 99-105.

40. J. BALTY, Mosaïque de Gê et des Saisons à Apamée, *Syria*, L, 1973, pp. 311-347 ; ici même pp. 191-215.

41. J. BALTY, Une nouvelle mosaïque du IVe siècle dans l'édifice dit "au triclinos" à Apamée, *Ann. arch. ar. syr.*, XX, 1970, pp. 81-92 ; ici même pp. 170-190.On notera toutefois le parallèle stylistique

toute évidence, aucun argument à tirer de la perfection de la facture pour résoudre le problème chronologique.

Une autre erreur de la méthode stylistique (surtout conçue au sens étroit d'analyse formelle des figures) est de considérer l'évolution de l'art comme linéaire, progressant avec régularité du stade de l'illusionnisme pictural hellénistique à celui du hiératisme bi-dimensionnel de l'époque byzantine. Si l'on ne peut nier qu'il y ait eu, à long terme, une évolution en ce sens, il convient de nuancer cette vision simpliste : certains grands ensembles de mosaïques, dont l'unité et la contemporanéité des panneaux ne sont pas contestables, apportent la preuve que des tendances stylistiques différentes (traditionnelles ou novatrices) se manifestaient au même moment. Cécile Dulière attirait déjà l'attention sur ce point dans la conclusion de sa publication des mosaïques du portique de la Grande Colonnade à Apamée : "le panneau du lion au sanglier avec son sujet élaboré et ses prétentions à la corporéité et au réalisme est en contraste total avec le panneau immédiatement voisin : celui du daim sur fond de fleurettes qui relève, pour sa part, d'une complète abstraction décorative"[42]. N'était l'évidence des bordures qui assurent l'unité de l'ensemble, on n'aurait sans doute jamais, dans une appréciation stylistique, attribué les différents panneaux à une même époque. Ces pavements, datés de surcroît par une inscription (469 de notre ère), constituent donc un repère de toute première importance, à bien des égards, pour l'histoire de la mosaïque en Syrie[43] (pl. XXIII). Un autre exemple caractéristique de l'hétérogénéité des tendances qui se font jour au sein d'un même ensemble est fourni par la mosaïque du triomphe d'Aphrodite, provenant de Sarrîn et conservée au musée d'Alep[44]. Si l'on avait eu à dater séparément, sur la base d'une analyse stylistique, les deux centaures marins qui encadrent la déesse, on aurait certainement imaginé un décalage de plusieurs années entre eux, en raison du classicisme de l'un et de l'expressionisme de l'autre. Or, ils sont intégrés au même tableau et il n'y a pas trace de restauration à cet endroit. C'est qu'au sein d'un même atelier œuvraient sans doute des artisans d'âge, de tempérament ou de formation très divers, ce qui explique que des "styles" différents puissent se révéler à l'intérieur d'un même panneau. L'évolution n'en est donc pas toujours au même point à une même époque.

Il ne faut pas oublier non plus que, dans la transformation d'un style, la progression n'est pas constante, on y a souvent insisté[45] : on constate, en effet, des temps d'arrêt, de stagnation ou même des retours en arrière, vers un passé plus classique, sortes de "renaissances", généralement encouragées par un pouvoir politique soucieux de mieux s'ancrer dans une tradition prestigieuse (renaissances constantinienne, théodosienne p. ex.). Ces renaissances, qui trouvaient en Orient un extraordinaire support dans la permanence du

---

que propose E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making* (Londres, 1977), p. 75, entre ce pavement et les mosaïques murales de Ste-Marie-Majeure, pour l'attitude et le rendu de certaines figures.

42. C. DULIERE, *op. cit.*, p. 57.
43. J. BALTY, *Byzantion, cit.*, LIV, 1984, pp. 459-460 ; ici même pp. 102-103.
44. J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn* (Paris, 1990), pp. 76-77.
45. A. GRABAR, *Le premier art chrétien (200-395)* (Paris, 1966), pp. 51-54.

savoir-faire des ateliers, constituent une des difficultés majeures de la méthode stylistique. Mon étude, déjà ancienne, sur la grande mosaïque de chasse d'Apamée (pl. XXII) en offre un bon exemple. Après avoir démontré que la date de 539 donnée par l'inscription devait être considérée seulement comme un *terminus ante quem* pour la mosaïque, il me fallait en effet proposer une autre date, mais les arguments vraiment solides manquaient. J'ai donc tenté de situer chronologiquement l'œuvre, en analysant le style des figures, les principes de composition et la conception de l'espace qui s'y révèlent. Confrontant, à ces différents points de vue, le pavement d'Apamée à la mosaïque de la Villa constantinienne d'une part et aux grandes chasses d'Antioche ainsi qu'au pavement du Grand Palais à Constantinople d'autre part, je l'ai jugé d'un "style plus avancé" que les mosaïques constantiniennes mais "plus classique" que les œuvres du second groupe et l'ai daté de la fin du IVe siècle, sur la base de comparaisons dans le domaine de l'argenterie et des ivoires[46]. Cette méthode est insoutenable, car elle est fondée sur l'idée préconçue d'une évolution-type et non sur des critères objectifs ; et la datation qui en découle ne convainc pas. Rapidement consciente de l'impossibilité d'une datation aussi haute (mais toujours accrochée cependant au "raisonnement stylistique"...), je proposais en 1977 de descendre la date dans le courant de la première moitié du Ve siècle, au vu des éléments décoratifs de l'abside (les semis de fleurettes ne sont guère attestés pour de grandes surfaces à la fin du IVe siècle)[47]. Mais même cette date "revue et corrigée" ne me satisfait plus aujourd'hui : la mode des scènes de chasse ne se répand, en effet, en Syrie que vers le milieu du Ve siècle. Il faudrait donc, dans l'état actuel de la documentation, proposer 440/450 comme *terminus post quem* et 539 comme *terminus ante quem*. La méthode stylistique incriminée ici pourrait, à la rigueur, être appliquée à la classification des œuvres d'un atelier dont on connaîtrait *toute* la production. Or, la difficulté majeure que pose la mosaïque de chasse d'Apamée, c'est précisément qu'elle est unique en son genre dans la province de Syrie, tant au plan de la composition qu'à celui de la facture. Une seule confrontation vraiment convaincante s'offre avec le pavement du Grand Palais de Constantinople pour la division en registres superposés et le classicisme de l'exécution ; mais on soulignera tout de même une différence fondamentale dans le sujet : le pavement du Grand Palais n'illustre pas uniquement la chasse, mais constitue un véritable catalogue de thèmes s'inscrivant dans la tradition hellénistique (scènes de la vie quotidienne, scènes champêtres ...). C'est du point de vue de la facture (rendu du mouvement et du relief) que la confrontation est surtout frappante, au point qu'on serait tenté d'attribuer les deux ensembles à un même atelier. Mais la mosaïque du Grand Palais est tout aussi isolée dans le contexte constantinopolitain que celle du *triclinos* dans le contexte apaméen ; aussi les propositions de datation s'étalent-elles de la fin du IVe au VIIe siècle ! Gisela Hellenkemper-Salies a repris récemment le dossier sur la base d'une méthode qui, dans sa formulation tout au moins, ressemble à celle que j'avais utilisée pour la chasse d'Apamée : "die Einordnung der Palastmosaiken in die Entwicklung der Mosaikböden in der östlichen Reichshälfte" ; l'application en est toutefois plus nuancée, mettant en œuvre un plus grand nombre de pièces de comparaison — dont les

46. J. BALTY, *La grande mosaïque de chasse*, *cit.*, pp. 30-35.
47. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie* (Bruxelles, 1977), p. 108.

mosaïques datées du portique d'Apamée et des deux églises de Huarte[48]. La démonstration débouche sur une datation dans le deuxième tiers du Ve siècle de la mosaïque du Grand Palais ; et la chasse du *triclinos* est considérée comme antérieure de peu au pavement constantinopolitain. Ces datations paraissent vraisemblables, mais le raisonnement, dans ses fondements, ne convainc cependant pas tout à fait ; car a-t-on le droit, simplement parce qu'on n'a presque rien conservé de la production des ateliers de Constantinople, de supposer l'influence prédominante des ateliers syriens, par hasard mieux connus aujourd'hui, et de dater le pavement du Grand Palais sur la base de ce qu'on sait des mosaïques syriennes ? On pourrait tout aussi bien adopter la position inverse : ne réussissant pas à intégrer la mosaïque de chasse d'Apamée parmi les mosaïques de Syrie, pourquoi ne pas la rattacher à un atelier de la capitale, dont toute autre trace serait perdue[49] ? Il serait tout de même étonnant que Constantinople n'ait pas conquis son autonomie artistique après plus d'un siècle et demi d'existence comme capitale. Mais il faut admettre que presque rien n'a survécu dans le domaine de la mosaïque.

L'erreur la plus couramment rencontrée, dans l'appréciation stylistique, est assurément celle qui consiste à appliquer la méthode d'analyse linéaire à des séries incomplètes de documents disparates provenant souvent de lieux éloignés les uns des autres et de contextes sociaux très différents. Ce type de raisonnement, qui traite comme séries finies les rares lambeaux que le hasard a épargnés de la destruction, ne caractérise d'ailleurs pas en propre l'analyse stylistique des représentations figurées mais apparaît fréquemment aussi dans l'étude des motifs géométriques ou autres éléments ornementaux. H. Stern lui-même s'y est laissé aller parfois : ainsi, dissertant sur les "doubles haches" dont des exemples sont conservés en trois endroits seulement (à Antioche, à Palmyre et au Liban), il décrit une évolution du motif en un raccourci saisissant : "Un atelier antiochien a dû créer le motif qui, dès le IVe siècle, disparaît et ne fera qu'une réapparition éphémère au Liban cent cinquante ans plus tard, et à Antioche, au VIe siècle dans un contexte ornemental d'ailleurs tout différent"[50]. On pourrait citer bien d'autres exemples encore de ce type de raisonnement ; je n'en reprendrai ici qu'un seul, parce qu'il pousse jusqu'à l'absurde cette tendance à la systématisation. Cl. Dauphin a présenté, en 1976, les conclusions d'une étude "codée" qu'elle consacre au motif bien connu du "rinceau peuplé" — d'acanthe ou de vigne — utilisé en décor de bordure ou de surface[51]. Sur la base d'une analyse informatique de 116 pavements s'étalant chronologiquement du IVe au VIIe siècle et géographiquement de Constantinople à la Palestine, l'auteur détermine l'existence de cinq ateliers dont les membres se déplacent d'un site à l'autre, le long des principales voies de communication de l'Empire : "A mosaicist from Misis laid the pavement of the Martyrion of Seleucia, moved to Serdjilla and then to Urfa, and returned to Antioch to lay

48. G. HELLENKEMPER-SALIES, Die Datierung der Mosaiken im Grossen Palast zu Konstantinopel, *Bonner Jahrb.*, CLXXXVII, 1987, pp. 273-308.
49. J. BALTY, La mosaïque en Syrie, in : J.-M. DENTZER et W. ORTHMANN (éd.), *Archéologie et histoire de la Syrie*, II (Saarbrücken, 1989), p. 516 ; ici même p. 79.
50. H. STERN, *Les mosaïques des maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyre* (Paris, 1977), p. 9.
51. Cl. DAUPHIN, A new Method of Studying Early Byzantine Mosaic Pavements (Coding and a computed Cluster Analysis) with special Reference to the Levant, *Levant*, VIII, 1976, pp. 113-149.

two further pavements. This is chronologically possible, as 67 years separate the earliest from the latest mosaics ; if one takes into consideration the craftsman's childhood and years of training, and one adds 20 years, a total of 87 years is arrived at — the span of a lifetime, albeit an unusually long one for that period"[52] ... Même si l'auteur concède qu'une hypothèse plus vraisemblable serait que des mosaïstes différents appartenant au même groupe se soient déplacés d'Antioche vers différents points à différents moments, on aura compris à ce seul exemple qu'une telle méthode est absolument à proscrire. Le "rinceau peuplé", de vigne ou d'acanthe, en décor de bordure, est l'un des motifs les plus stables de l'ornementation antique, depuis l'époque hellénistique — mais toujours utilisé dans le contexte de pavements de luxe. Même s'il a connu sans doute des périodes de plus ou moins grand essor, je crois qu'on peut affirmer que, là où fonctionnaient des ateliers de mosaïstes, il existait des artisans capables d'exécuter un rinceau de bordure. Les exemples qu'on rencontre (et qui sont, ici aussi, les quelques vestiges d'une production infiniment plus abondante) sont généralement d'une telle qualité qu'ils impliquent obligatoirement, de la part des mosaïstes, un savoir-faire technique fondé sur une pratique régulière. On faisait des rinceaux de ce type à Antioche (pl. XXXVII.2), à Apamée (pl. XXIV.2), à Epiphanie (Hama), à Emèse (Homs), à Shahba-*Philippopolis* (pl. VII.3), à Gerasa (Jerash), à Madaba, à Beisan-*Scythopolis* et en bien d'autres lieux, et il n'est pas nécessaire, pour expliquer ce motif, de supposer une longévité particulière des mosaïstes ni d'invraisemblables voyages ! Quant au rinceau peuplé déployant ses enroulements en décor de surface, il apparaît comme un développement tardif du rinceau de bordure, développement dont les premiers exemples connus remontent à la fin du V[e] siècle. Plutôt réservé à des espaces limités en Syrie du Nord (chapelle, abside, petite salle) (pl. XXVI.1), le rinceau couvrant semble être devenu, en Jordanie au VI[e] siècle, un des schémas de composition favoris pour paver des nefs entières (pll. XXVI.2, XXVII).

Le handicap essentiel dans la pratique de la datation stylistique est lié, on le voit, à la rareté des documents ; c'est cette rareté même qui conduit à de fausses appréciations ou à des généralisations abusives. Il suffit parfois de la découverte — et surtout de la publication — d'un ensemble nouveau pour que soit remise en question une conclusion ou une hypothèse. A. Zaqzuq a donné récemment[53], dans sa présentation des fouilles du Métropolitanat de Hama, une série de belles photographies de quelques-uns des pavements mis au jour à cette occasion. La date de 416 fournie par l'inscription semble bien valoir pour l'ensemble des mosaïques, qui constitue donc, à côté des pavements du *martyrion* de Qausiye (387), de la synagogue d'Apamée (392) (pl. XVIII.2) et de l'église de Khirbet Muqa (394) (pl. XX.1), un nouveau repère chronologique important dont il faudra tenir compte à l'avenir[54]. Il permet d'ailleurs de nuancer déjà certaines des conclusions de Pauline Donceel-Voûte relatives à l'évolution du répertoire géométrique au cours du

52. *Ibid.* p. 136.
53. A. ZAQZUQ, Fouilles préliminaires à Hama, *Ann. arch. ar. syr.*, XXXII.2, 1983 (mais paru en 1990), pp. 142-178 (en arabe).
54. J'avais eu connaissance auparavant déjà de certains de ces pavements ainsi que de la date fournie par l'inscription, cf. *Byzantion*, LIV, 1984, pp. 446-447 ; ici même pp. 93-94.

premier tiers du Ve siècle[55] : loin de disparaître comme l'écrit l'auteur, les motifs en perspective sont, au contraire, bien présents dans plusieurs tapis, le câble apparaît fréquemment et le ruban ondé n'a rien perdu de son volume. Du reste, les mosaïques de Deir esh-Sharqi (Hir esh-Sheikh), qui fondent en grande partie les affirmations de P. Donceel-Voûte comportent, elles aussi, des motifs en perspective (des solides notamment) et la composition même d'octogones étoilés qui couvre le champ de l'avant-nef a précisément beaucoup de relief, la juxtaposition des carrés et losanges créant des figures tri-dimensionnelles (pl. XIX.2) ; le câble, enfin, est souvent utilisé, notamment en alternance avec la tresse, pour dessiner des méandres de svastikas. C'est à Deir esh-Sharqi aussi qu'on trouve la variété de ruban torsadé, en relief, qui entre en composition dans l'un des deux panneaux à entrelacs de l'église de Hama ; enfin, un motif plus rare encore, une bordure "en ruban ondé et relevé comme une tenture"[56] témoigne à nouveau de l'étroite communauté de répertoire géométrique entre les deux édifices. Or, plusieurs motifs de ce répertoire sont attestés dans la mosaïque de la salle A de la Maison du Cerf à Apamée, que j'avais datée en un premier temps — faute de confrontations précises et sur la base d'une mauvaise analyse de la composition[57] — du VIe siècle. La publication des mosaïques de Hama et de Deir esh-Sharqi permet maintenant de situer avec un maximum de vraisemblance ce pavement de la Maison du Cerf plutôt au début du Ve siècle.

Quand on dispose ainsi de différents repères fournis par des inscriptions et qu'on cherche à y rattacher des mosaïques non datées, faut-il céder à la tentation de cerner au maximum la date de ces mosaïques ou proposer une fourchette large ? Il est toujours malaisé, même pour des motifs géométriques, de distinguer des phases plus ou moins "avancées" d'une évolution, à moins d'avoir à disposition un très grand nombre de documents. Entre le répertoire ornemental mis en œuvre à Qausiye en 387 et celui de Hama daté de 416, près de trente ans se sont écoulés : plusieurs schémas de composition ou motifs se sont maintenus sans guère de changement ; d'autres tendances, qui n'apparaissaient que timidement, se sont développées : le goût de l'entrelacs p. ex. dont témoigne, dès 394, le décor de l'église de Khirbet Muqa (pl. XX.1). On notera toutefois que peu de motifs d'entrelacs ont été utilisés à Deir esh-Sharqi, alors qu'à Qumhane les compositions sont plus compliquées qu'à Muqa, mais n'atteignent pas cependant la complexité des panneaux de Hama (pl. XX.2). Faut-il ordonner chronologiquement ces différents ensembles sur la base de telles constatations et dater les mosaïques de Deir esh-Sharqi avant celles de Qumhane parce que l'entrelacs y est moins développé ? Pour ma part, je ne le pense pas. On ne peut imaginer en effet une évolution des motifs, du plus simple au plus complexe, étalée dans le temps et comparable à une croissance végétale. Je croirais plus volontiers que le répertoire des compositions d'entrelacs a été créé en un laps de temps relativement limité, vers la fin du IVe/début du Ve siècle, qu'il a connu un succès rapide — dans la région de Hama en tout cas — et qu'à l'époque où ces différentes églises ont reçu leurs pavements, il se trouvait, dans

55. P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 132 et 454.
56. *Ibid.*, p. 126.
57. Cl. DONNAY-ROCMANS et G. DONNAY, La Maison du Cerf, in : J. BALTY (ed.), *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1973-1979* (Bruxelles, 1984) (cité ci-après : *Apamée de Syrie*, III), p. 159.

toute sa richesse, à la disposition des commanditaires qui y puisaient selon leurs goûts, leurs objectifs ou leurs moyens financiers (une composition complexe requérait des ouvriers plus expérimentés, prenait plus de temps à réaliser et coûtait plus cher). L'analyse du caractère des motifs ne permet pas nécessairement d'affiner les datations ; on s'en tiendra donc de préférence, dans l'état actuel de la documentation, à une fourchette large : "fin IVe/début Ve siècle" (étant entendu que ce début peut s'étendre à tout le premier quart du siècle ...). Cette attitude prudente s'impose d'autant plus, dans le cas qui nous occupe, qu'on manque de repères précis pour la période qui suit 416. Car, si les compositions d'entrelacs sont en plein développement en 416, cette vogue a pu durer plusieurs années encore ; mais on ignore combien. Il faut reconnaître en effet que notre connaissance de la mosaïque du Ve siècle est encore entachée d'une importante zone d'ombre correspondant *grosso modo* au deuxième tiers de ce siècle, moment où l'engouement pour les compositions à entrelacs cède le pas au goût des scènes de chasse. Souhaitons que de nouvelles trouvailles et surtout la publication de mosaïques déjà découvertes viennent apporter un peu plus de lumière en ce domaine[58]. Quoi qu'il en soit, les considérations qui précèdent ont pu montrer, je crois, combien l'existence de quelques datations absolues, surtout au sein d'une région déterminée, peut stabiliser une chronologie. Cet avantage est toutefois limité à l'Antiquité tardive.

En l'absence de ces circonstances favorables, faut-il s'abstenir totalement de dater ? Je ne pousserai peut-être pas jusque-là la prudence ou le scepticisme — pas toujours en tout cas. Certaines œuvres offrent d'ailleurs, me semble-t-il, plus de facilités que d'autres à être inscrites, par le biais de confrontations significatives, dans l'évolution générale de l'art. Qu'on me permette de reprendre , en guise de conclusion à ce développement sur les problèmes de chronologie, l'exemple de deux datations que j'ai proposées naguère dans mes *Mosaïques antiques de Syrie* : fondées sur des critères de style, elles ont été généralement acceptées sans soulever d'objections, et je continue à les considérer comme vraisemblables.

Le premier exemple concerne la mosaïque des Musiciennes du musée de Hama, déjà évoquée ici[59] (pl. XVII.1). La datation au IIIe siècle qui avait été avancée principalement en raison de la qualité de l'œuvre ne peut être maintenue. Les erreurs de perspective qui entachent la composition (dans le rendu de l'orgue et de la table "aux bols" surtout) ne sont pas concevables, en effet, au IIIe siècle dans un tableau de cette qualité. En outre, la quasi-frontalité des figures appartient déjà à l'esthétique post-classique : si le corps est le plus souvent encore implanté de trois-quarts dans l'espace, les visages sont pour la plupart de face, les yeux très largement ouverts, dans une fixité hiératique qui évoque de façon frappante certaines figures de saints de l'église Saint-Georges à Salonique[60] ; le personnage de la danseuse est particulièrement suggestif à cet égard (pl. XVII.2-3). De manière générale, les différentes musiciennes sont très proches, pour le détail de la robe à taille haute et de la coiffure à bandeaux et chignon, de la gracieuse servante porteuse de

58. On attend toujours la publication par A. Zaqzuq de l'important dossier des mosaïques de Tayyibet el-Imam (annoncée dans *Syria*, LXIV, 1987, pp. 330-332).
59. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, *cit.*, pp. 94-101.
60. Pour cette comparaison, cf. H. TORP, The Date of the Conversion of the Rotunda at Thessaloniki into a Church, in : *The Norwegian Institute at Athens. The First Five Lectures* (Athènes, 1991), pp. 13-28.

ciste d'une tombe découverte à Silistra en Bulgarie et datée du dernier quart du IVe siècle[61]. Une confrontation s'impose également avec la mosaïque de Mnémosyne à Antioche, non seulement pour les mêmes détails du vêtement, de la coiffure et des bijoux, mais aussi pour "l'élégance aristocratique des figures, le rendu délicat des vêtements, la grâce légèrement affectée des attitudes". Cette définition très sensible qu'a donnée D. Levi du maniérisme théodosiano-honorien, à propos de l'œuvre d'Antioche[62], s'applique bien aussi aux dames de Mariamin. Au même courant artistique appartiennent également, à Antioche, les mosaïques des bains d'*Apolausis* (caractéristique est l'allégorie de *Sôteria*), le disque d'argent (*missorium*) de Théodose à Madrid et le diptyque d'ivoire de Stilichon à Monza. C'est donc dans un courant artistique perceptible à travers tout l'Empire que se situe le tableau des Musiciennes par le biais de plusieurs confrontations concordantes. Certes, on pourrait objecter que la mosaïque est seulement le reflet plus tardif d'une peinture ou d'une autre mosaïque de l'époque théodosienne. Ce qu'on connaît du décor géométrique des autres salles, notamment de l'abside (lacis de cercles à décor "arc-en-ciel", entourant une demi-roue à rayons colorés), tend toutefois à démontrer le contraire : les plus proches parallèles se situent, en effet, à l'église de Qausiye (387), à la synagogue d'Apamée (392) et aux bains d'*Apolausis* à Antioche (vers 400). Le rinceau d'acanthe, à fond noir, peuplé de scènes de chasse — type de bordure de luxe qui remonte à l'époque hellénistique, on l'a vu — contribue, lui aussi, par son caractère de raffinement maniériste, à confirmer la date théodosienne. Voilà donc un cas où différents critères stylistiques concordants permettent d'assurer, me semble-t-il, une datation relativement précise.

Le second exemple sur lequel je voudrais revenir est celui des mosaïques de Shahba-*Philippopolis* (pll.VI-XII). Je me bornerai à définir dans ses grandes lignes le problème qui se posait au départ. Aux mosaïques relativement nombreuses découvertes à Shahba dans les années 1920/1930 et conservées aux musées de Damas et de Suweida sont venus s'ajouter, plus récemment, quelques autres pavements dont quatre ont été maintenus *in situ*, dans un petit musée construit exprès pour eux. En raison de la fondation de la ville comme colonie romaine sous Philippe l'Arabe, c'est généralement du milieu du IIIe siècle qu'avaient été datés tous ces tapis chaque fois que s'était posée la question chronologique. Or, si la date de 244 semble assurée comme *terminus post quem* — vu qu'avant sa fondation par Philippe l'Arabe, la bourgade existait à peine —, on ne voit pas, en revanche, pourquoi toutes les mosaïques seraient nécessairement contemporaines et remonteraient à l'époque de la fondation, alors qu'on sait par ailleurs que la ville est restée active après Philippe l'Arabe et était même le siège d'un évêché dépendant de Bosra à l'époque byzantine. A cela s'ajoute la diversité des mosaïques entre elles : j'ai donc renoncé au principe de la datation unique au milieu du IIIe siècle et me suis à nouveau trouvée aux prises avec les incertitudes de la méthode stylistique, rendue particulièrement ardue dans ce cas-ci par l'absence presque totale de décor géométrique. Aussi est-ce à titre de pure hypothèse que j'ai proposé le regroupement des différents pavements en quatre séries principales, sur deux desquelles je voudrais m'expliquer ici. La première rassemble trois mosaïques d'excellente facture, dont

61. D.P. DIMITROV et M. CICIKOVA, *Le tombeau antique de Silistra* (Sofia, 1986) (en bulgare ; résumés angl., franç., all. pp. 102-118).
62. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 571-574.

le caractère post-sévérien évident m'a conduite à adopter, pour elles, la datation la plus haute possible, donc le milieu du III[e] siècle ; la seconde se compose de quatre mosaïques de facture non moins excellente — et c'est précisément là que réside la difficulté — que d'indéniables affinités de style rapprochent d'œuvres attribuées au grand courant artistique de la "renaissance constantinienne". Les trois tableaux de la première série présentent des caractères qui ne se rencontrent plus au-delà du milieu du III[e] siècle : goût du paysage servant de toile de fond à la scène, rendu de la perspective (Artémis au bain), implantation d'une scène à plusieurs personnages dans un décor d'intérieur tri-dimensionnel (Hommage à deux divinités de la fécondité), traitement pictural du fond de la mer (Aphrodite à sa toilette), sens du volume et de la matière[63]. Les motifs de bordures confirment cette datation, tant la riche guirlande de fruits et de feuilles, peuplée d'oiseaux, que le rinceau d'acanthe à fond noir où les alternances d'ombre et de lumière créent le relief. La datation du deuxième groupe a posé plus de problèmes. Si le Dionysos (mosaïque de Dionysos et Ariane) p. ex. rappelle de très près celui de la Villa constantinienne d'Antioche, au point qu'on pourrait presque reprendre à son propos la subtile analyse que fait D. Levi de ce dernier (insistant sur le contraste entre le classicisme des lignes et l'absence de véritable structure et soulignant le rendu inorganique et superficiel), une autre figure du même tableau, le vieillard Maron, ressortit encore à l'esthétique de la structure et du relief ; et il en va de même des masques de la bordure à double rinceau de vigne. Une dualité identique se fait jour dans les trois autres mosaïques (Aphrodite et Arès, Orphée, Téthys) : à des figures offrant les traits les plus caractéristiques de la renaissance constantinienne s'en opposent d'autres dont la facture évoque une époque nettement plus ancienne. Ainsi, *Charis* et *Skopè* s'opposent-elles à Aphrodite et *Euprepeia* sur la mosaïque d'Aphrodite et Arès ; de même, la technique très picturale encore, utilisée pour le plumage de l'aigle (mosaïque d'Orphée), répond, dans la figure d'Orphée, à une volonté novatrice, où l'artiste vise à obtenir des effets propres à la mosaïque par le seul jeu des tesselles. En dépit d'indices d'archaïsme, aisément attribuables au caractère nécessairement composite d'une équipe de mosaïstes, c'est donc au courant classicisant de la première moitié du IV[e] siècle qu'appartiennent ces quatre mosaïques. Une confrontation significative, non seulement au plan iconographique mais également stylistique, s'offre entre la tête d'Aphrodite et l'une des personnifications du plafond constantinien de Trèves[64] (pl. XIII) ; et c'est aussi aux Amours du plafond de Trèves que se comparent au mieux les nombreux Amours de ces pavements de Shahba. Mais de tels rapprochements ne sont possibles que lorsqu'on a affaire à des œuvres de très grande qualité. Dans la majorité des cas, c'est seulement la convergence d'une série d'indices tirés du contexte archéologique et de l'étude de la mosaïque elle-même, sous différents angles, qui peut permettre de proposer une datation large, qui ait quelque chance de correspondre à la réalité.

---

63. Sur cette tradition de la représentation illusionniste en Orient, cf. J. BALTY, La tradition hellénistique dans la mosaïque antique du Proche-Orient, version remaniée de l'article paru dans : ***Ο Ελληνισμός στην Ανατολή***. *Intern. Meeting of Hist. and Archaeology*. Delphes 1986 (Athènes, 1991), pp. 184-189 ; ici même pp. 161-174.
64. Sur ce plafond, cf. E. SIMON, *Die konstantinischen Deckengemälde in Trier* (Mayence, 1986), pl. 6.

Grandes tendances

Certains types de difficulté rencontrés au cours de l'étude chronologique mettent bien en lumière ce qui constitue la tendance essentielle de la mosaïque orientale, qui est de s'inscrire avec constance et fidélité dans la tradition hellénistique[65]. Au Ier siècle de notre ère (les documents conservés ne remontent pas au-delà), c'est en effet au répertoire de la mosaïque-tapis, telle qu'elle est attestée à Délos, que renvoient la simplicité des compositions et la palette réduite des couleurs (pl. I.1). Dès le IIe siècle cependant, ainsi qu'en témoignent surtout les découvertes d'Antioche mais aussi celles de Rastan-Aréthuse (pl. II), triomphe en Orient le goût de la mosaïque polychrome à emblémas (ou plus souvent pseudo-emblémas) héritée d'une autre ligne de la tradition hellénistique. Ici, un tableau, à sujet figuré généralement emprunté au répertoire mythologique, se détache sur un fond géométrique neutre et polarise l'attention, créant ainsi une hiérarchisation de l'espace en totale opposition avec la conception unitaire du pavement, qui était dès l'origine celle de la mosaïque occidentale (que ce soit dans le *signinum* ou le *tessellatum*). La fidélité au principe de l'embléma se maintient en Orient pendant environ trois siècles, tandis qu'évolue, au fil des années, le style des œuvres, du classicisme équilibré de l'époque d'Hadrien ou de la virtuosité coloristique de la période antonine au baroque sévérien, de la tentative d'esthétique nouvelle de la fin du IIIe siècle à la Renaissance constantinienne. Cette renaissance qui marque, en divers points du monde romain, la fin du règne de Constantin et l'époque de Constance II trouve un terrain particulièrement favorable à son développement dans la province de Syrie restée profondément attachée aux valeurs de l'hellénisme, non seulement dans les grandes métropoles de tradition grecque, comme Antioche ou Apamée, mais aussi dans des localités plus modestes et de fondation plus récente, comme Shahba-*Philippopolis*[66]. C'est à la fin du IVe siècle seulement qu'après avoir brillé d'un dernier éclat sous l'empereur Julien — on rappellera l'exemple des mosaïques néo-platoniciennes d'Apamée (pll. XLVIII-LI.1) —, la longue tradition classique s'affaiblit et semble même, à certains égards, se perdre. Les sujets mythologiques abandonnés, le principe de l'embléma s'efface devant une conception plus unitaire du pavement. Enfin, la technique du rendu "illusionniste" — qui vise à donner l'illusion du réel par la répartition nuancée des couleurs, le jeu subtil des tesselles et l'implantation oblique des figures — tombe en désuétude au profit d'une vision bi-dimensionnelle de l'espace. Parfois cependant, des ateliers conservateurs l'utilisent encore dans des compositions où l'optique n'est plus narrative ou descriptive mais simplement décorative : il en va ainsi notamment de la mosaïque de chasse du *triclinos* à Apamée ou du pavement du Grand Palais à Constantinople, œuvres dont la datation fait problème, on l'a vu, en raison même du caractère classique de la facture. Dans de semblables cas, la technique du rendu

65. Sur cette permanence, J. BALTY, *loc. cit.* (n.62), pp. 177-201 ; mais aussi déjà EAD., Iconographie classique et identités régionales : les mosaïques romaines de Syrie, *Bull. corr. hell.*, Suppl. XIV, 1986, pp. 395-406 ; ici même pp. 153-159.

66. Plusieurs mosaïques en témoignent : cf. J. BALTY, Les mosaïques de Shahba-*Philippopolis* : chronologie, ateliers, commanditaires, in : *History and Archaeology of the Mohafazat of Suweida.* (Suweida, 1990) (sous presse) ; ici même pp. 141-148.

illusionniste aura duré plus longtemps que l'esthétique même qui l'avait fait naître ... Mais il s'agit là d'exceptions : vers la fin du IVe siècle s'ouvre, de manière générale, une phase de mutation où la qualité de la facture ne se confond plus avec le sens de la perspective et du relief ; de cette phase, la mosaïque de Mariamin offre assurément l'une des meilleures illustrations.

Parallèlement aux tendances stylistiques qui prennent corps à ce moment (absence de volume, frontalité des figures, hiératisme de l'expression), se constitue un répertoire décoratif nouveau accordant au début une place prédominante aux compositions et ornements géométriques ; le "style arc-en-ciel", qui joue de la forme même des tesselles et des oppositions de couleurs, connaît alors un développement particulièrement brillant, propre à l'Orient (pl. XVIII). Dès le début du Ve siècle cependant, les motifs se diversifient dans un climat d'intense créativité (pll. XX-XXV) : lacis et entrelacs, quadrillages et semis envahissent les pavements, tandis que, sous l'influence de la Perse sassanide, se répand, vers le milieu du siècle, la mode des scènes de chasse ; la figure humaine réapparaît dans la mosaïque. Aux compositions libres et aérées de cette époque succède, au VIe siècle, une tendance à la surcharge et au morcellement (pll. XXVI-XXXII). Pendant tout ce temps, en dépit des effets d'une mutation artistique profonde, l'attachement de la mosaïque orientale à certains aspects de la tradition hellénistique ne s'est pas démenti : bien des motifs décoratifs (géométriques ou végétaux), bien des figures symboliques (Gê, Saisons, Thalassa ...), bien des scènes familières (champêtres ou nilotiques), voire des souvenirs mythologiques, remontent sans conteste à cette source ancienne et toujours féconde (pll. XXXIV, XLI-XLII, XLIV-XLV) où s'abreuveront encore les créateurs omeyyades[67].

Cette évolution, brièvement retracée sur la base d'exemples syriens surtout, s'avère assez semblable dans les autres provinces orientales. La production des ateliers de Cilicie n'est guère différente, en effet, de celle d'Antioche au même moment, si l'on fait abstraction toutefois d'une certaine différence de qualité de facture, perceptible même dans les ensembles les plus ambitieux[68]. Les ateliers de Phénicie sont bien illustrés pour le IIIe siècle et les mosaïques qu'ils ont produites s'inscrivent aisément dans le tableau brossé à larges traits pour la Syrie[69]. Le cas de Chypre, on l'a vu, est plus complexe puisqu'à la tradition orientale se mêlent des éléments occidentaux. Dans les provinces méridionales enfin, même si les témoignages sont plus rares, on peut citer, pour l'Arabie, la mosaïque des Muses et des écrivains à Gerasa, et, pour la Palestine, les mosaïques de Nablus/*Neapolis*, de Sepphoris et de Beisan/*Scythopolis*. La rareté ou même l'absence de documents ne doit pas être nécessairement considérée comme révélatrice d'éclipses dans l'histoire de la mosaïque en ces lieux, mais plutôt comme l'effet de la disparition des monuments ou du

---

67. Sur cette permanence jusqu'à l'époque omeyyade, P. LINANT DE BELLEFONDS, Prolongements tardifs de l'iconographie classique en Syrie et en Jordanie, in : ***Ο Ελληνισμός στην Ανατολή***, *cit.*, pp. 231-243.
68. La mosaïque à trois emblémas de Tarse offre un bon exemple à cet égard : cf. J. BALTY, in : *ANRW*, II.12.2, *cit.*, pp. 405-406.
69. Pour une étude plus détaillée de cette évolution chronologique, cf. J. BALTY, *ibid.*, pp. 411-412.

hasard des découvertes[70]. C'est pourquoi, sur la base des témoignages existants, je crois à l'existence d'un développement général plus ou moins semblable, une sorte de *koinè* des provinces orientales, perdurant au-delà même de la rupture profonde qui marque l'histoire de la mosaïque à la fin du IVe siècle[71]. Le nouveau répertoire qui se crée à ce moment-là et s'enrichit progressivement tout au long du Ve siècle, existe en effet sous des formes très apparentées dans des régions voisines, en Syrie et en Phénicie — zones pour lesquelles les mosaïques datées sont les plus nombreuses —, mais aussi en Cilicie (Misis-Mopsueste) ou en Palestine (et-Tabgha), ce qui témoigne de contacts aisés entre les provinces, favorables aux échanges et au développement d'un style unitaire. Cette situation se modifie quelque peu au VIe siècle : si le répertoire reste sensiblement le même à l'échelle des provinces, en effet, le choix des canevas et des motifs décoratifs qu'y opèrent les ateliers varie parfois considérablement d'une région à l'autre. Ainsi les provinces du Nord (Cilicie, Commagène, Osrhoène, Syrie) restent-elles en partie fidèles au principe de la composition libre remontant au Ve siècle (pll. XXIX, XXXV), tandis que les zones méridionales (Arabie, Palestine, Phénicie) optent plus résolument pour la composition morcelée, de type végétal ou géométrique (pll. XXVI.2, XXVII-XXVIII). Ces choix de composition entraînent évidemment des différences de style : style large et puissant dans la composition libre, miniaturiste et raffiné dans la composition morcelée[72].

La constatation de ces différences amène tout naturellement à poser la question, souvent débattue, de l'existence d'«écoles» régionales. La mise en évidence d'une *koinè* des provinces orientales, telle qu'elle a été définie par opposition aux provinces occidentales, exclut-elle la possibilité de repérer, à l'intérieur même de cette communauté de développement, des particularités importantes, susceptibles de définir les limites d'«écoles» régionales ? D'abord, que faut-il entendre par «école» ? Ainsi que le remarquait Philippe Bruneau dès 1966[73], ce terme ne recouvre pas une réalité dont on puisse avoir une vision bien nette. L'idée d'«école» est, en effet, liée à celle de rayonnement culturel, d'ambiance de créativité artistique ; elle implique l'exercice d'une influence, d'un rôle prépondérant dans la diffusion d'un savoir ou d'un savoir-faire. Or, la documentation dont on dispose est trop clairsemée pour qu'on puisse, à travers elle, percevoir de tels transferts. Sans doute serait-il plus juste dès lors de parler, comme le faisait J. Lassus, de modes locales ; mais même là, les risques d'erreur subsistent, car une mode peut nous paraître locale aujourd'hui simplement parce que, dans l'état actuel des trouvailles, elle est mieux représentée à tel ou tel endroit. Il en va ainsi de l'engouement pour les canevas d'entrelacs complexes qui se fait jour, à la fin du IVe/début du Ve siècle, dans la région d'*Epiphania* (Hama) : attestées à Khirbet Muqa, Qumhane, Sorân, Murik, *Epiphania*, ces compositions

70. A Apamée on connaît surtout les mosaïques à partir du IVe siècle alors qu'on sait très bien par l'histoire de la ville qu'on devrait trouver des pavements pour les époques antérieures aussi.

71. Sur ce développement commun aux provinces orientales, cf. J. BALTY, Mosaïques antiques de Syrie et de Jordanie, cat. expos. *Mosaïques byzantines de Jordanie* (Lyon, 1989), pp. 149-160 ; K. DUNBABIN, Roman and Byzantine Mosaics in the Eastern Mediterranean, *Journ. Rom. Arch.*, II, 1989, p. 318 préférerait, semble-t-il, nuancer cette idée de *koinè*.

72. J. BALTY, La place des mosaïques de Jordanie... ; ici même pp. 111-140.

73. Ph. BRUNEAU, *Rev. ét. gr.*, LXXIX, 1966, p. 716.

ne trouvent de parallèles ni à Apamée ni à Antioche, où l'entrelacs est certes présent, mais sous des formes plus simples. S'agit-il véritablement d'une mode locale ou son absence ailleurs doit-elle être attribuée, comme je le crois, au hasard des découvertes ?

Le problème de l'influence d'un atelier sur un autre, ou de l'essaimage des ateliers n'est guère plus aisé à traiter. Si les officines d'Antioche p. ex. ont incontestablement joué un rôle important comme "modèles" vis-à-vis d'autres villes ou bourgades des alentours, en Cilicie tout particulièrement, ce n'est pas une raison suffisante pour rattacher aux ateliers d'Antioche toute la production cilicienne. Quand la zone où se manifestent les emprunts est très proche d'un centre reconnu, la question se règle plus facilement : ainsi, il paraît évident que les mosaïques des églises de Huarte et de Tell Hauwash sont l'œuvre d'ateliers apaméens[74] ; de même, la mosaïque de Rastan (*Arethusa*), avec sa bordure à rinceaux d'acanthe sur fond noir (pl. II.2), doit-elle être mise en rapport avec la production de Homs/Emèse. La découverte fortuite, il y a environ six ans, d'un extraordinaire ensemble de mosaïques figurant un cycle d'Héraclès a mis en lumière en effet l'importance, pour l'histoire de la mosaïque, de cette ville qu'on a généralement tendance à oublier, oblitérée qu'elle est par l'agglomération moderne. La prospérité d'Emèse, à l'époque des Sévères surtout, justifie pleinement l'existence d'ateliers de mosaïstes sur place et la similitude de style entre les tableaux d'Héraclès et les pavements de Shahba-*Philippopolis* (densité des compositions, qualité du rendu pictural) me poussent même à croire que c'est là qu'au temps de Philippe l'Arabe on est allé chercher les artisans qualifiés, capables d'embellir la bourgade natale de l'empereur lorsqu'elle devint colonie romaine[75]. Les mosaïques de Palmyre pourraient être rattachées, elles aussi, à la production d'Emèse, vu leur caractère stylistique proche (pl. III.2) et les liens qui unissaient traditionnellement les deux villes ; mais ici, on supposera, plutôt qu'un véritable essaimage, l'intervention de mosaïstes itinérants, venus exprès pour réaliser une commande donnée, à un moment précis[76].

On a également parlé d'«écoles» à propos de Gaza ou de Madaba. Sans doute, dans ces deux cas, la documentation ne fait-elle pas défaut et la définition d'un style s'avère-t-elle plus aisée. Ce style s'inscrit d'ailleurs dans la ligne de ce qui se fait partout au VIe siècle dans les provinces méridionales (rinceaux couvrants). Je préférerais donc abandonner, ici aussi, cette appellation d'«école» qui fait par trop référence à un mouvement artistique. Vu leur nature essentiellement utilitaire, les pavements appartiennent à la catégorie de l'artisanat et émargent dès lors plus directement au domaine commercial. Je retiendrais volontiers, pour ma part, l'hypothèse d'un grand nombre d'ateliers installés en milieu urbain — où la clientèle se recrute plus aisément —, mais couvrant aussi le marché régional, en se faisant concurrence dans les bourgs et villages des environs, sur la base d'un même répertoire qui leur fournissait les canevas et motifs en vogue[77]. L'étude détaillée de ces modes locales, requérant une documentation abondante et bien datée, ne pourrait guère

---

74. J. BALTY, *Archéologie et histoire de la Syrie* , II, *cit.*, p. 521.
75. J. BALTY, Les mosaïques de Shahba-*Philippopolis* : chronologie, ateliers, commanditaires, *cit.* n. 65.
76. Cf. J. BALTY, Composantes classiques et orientales dans les mosaïques de Palmyre, in : *Palmyre et la route de la soie*, Palmyre 1992 (sous presse) .
77. J. BALTY, La place des mosaïques de Jordanie, *cit.* ; ici même p. 135.

s'appliquer, en Orient, qu'aux ateliers antiochéens, du IIIe au Ve siècle[78], et aux ateliers des provinces méridionales (actuelle Jordanie surtout), à partir du VIe siècle. Peut-être une étude de ce genre mettrait-elle en lumière ce qui fait la spécificité de tel atelier (ou groupe d'ateliers) par rapport à tel autre ; elle permettrait de caractériser la production d'une ville[79] en regard d'une autre (Madaba et Gerasa p. ex.) et de détecter sans doute des influences réciproques. Mais une telle démarche n'est possible qu'à l'intérieur d'une zone chaque fois très limitée. Les rapports entre provinces plus éloignées ne peuvent guère être décelés dans l'état actuel de la documentation.

Iconographie

Le problème iconographique est, dans une certaine mesure, lié aux questions débattues dans les deux chapitres précédents. Il arrive, en effet, que l'étude même de l'image apporte quelque indice ou quelque confirmation à une hypothèse relative à la date d'une mosaïque : ainsi, la présence d'un type de vêtement ou de coiffure peut-elle constituer un argument de datation, à condition toutefois qu'on le considère seulement comme *terminus post quem*. Encore n'est-il pas toujours aisé d'identifier une coiffure en la comparant à un profil de monnaie : M. Duchesne-Guillemin p. ex. avait cru, à tort, retrouver la coiffure d'Otacilia, femme de Philippe l'Arabe, dans celle des Musiciennes de Mariamin et avait daté dès lors la mosaïque du milieu du IIIe siècle[80].

Une autre possibilité d'utiliser l'iconographie dans un problème de datation s'offre parfois à l'intérieur d'une zone limitée dont on connaît bien les modes : une mosaïque à scène de chasse en composition libre sera difficilement antérieure au Ve siècle en Syrie p. ex. ; une mosaïque à rinceau couvrant, peuplé de scènes de la vie quotidienne, aura toute chance d'avoir été exécutée en Arabie ou en Palestine au VIe siècle. Certains thèmes peuvent donc être caractéristiques d'une époque déterminée, en un lieu précis ; mais il est rare cependant que l'étude iconographique fournisse, au plan chronologique, une indication qu'on n'ait déjà par ailleurs : l'analyse de la composition ou l'appréciation stylistique jouent, dans des cas de ce genre, un rôle prépondérant par rapport à l'iconographie. La mise en lumière d'un détail iconographique peut aussi déboucher, le cas échéant, sur la définition d'une particularité locale : ainsi, le port du *calathos* comme caractéristique de la Gê orientale[81] (pl. XVI.1) ou la présence d'un élément frontal comme attribut typique du Dionysos syrien[82] (pl. XV.1-2). Les thèmes mythologiques, en revanche, ne sont guère susceptibles de contribuer à circonscrire une mosaïque dans le temps ou l'espace.

Abondamment répandus partout et prisés pendant des siècles, ils ne sont significatifs ni d'une époque, ni d'une région déterminées. Je n'invoquerai ici que deux exemples : la pré-

78. Et encore notera-t-on qu'on ne connaît bien d'Antioche que les quartiers résidentiels, à la périphérie de la ville.
79. Cf. p. ex. M. PICCIRILLO, *Madaba. Le chiese e i mosaici*, *cit.*
80. Cf. ci-dessus, n. 38.
81. J. BALTY, Mosaïque de Gê et des Saisons à Apamée, *Syria* , L, 1973, pp. 340-343 ; ici même pp. 210-212.
82. *Ibid.*, pp. 333-339 et déjà EAD., Une nouvelle mosaïque du IVe siècle dans l'édifice dit "au triclinos" à Apamée, *Ann. arch. ar. syr.*, XX, 1970, p. 83 ; ici même p. 180.

sence à Shahba-*Philippopolis* d'une Aphrodite marine portée par des ichthyocentaures (auj. au musée de Suweida), unique en Syrie, m'avait incitée naguère à penser que Philippe l'Arabe avait pu faire appel, lors de l'embellissement de sa ville, à des artistes venus d'Afrique du Nord où ce thème jouissait d'un succès tout particulier[83]. La découverte fortuite à Sarrîn, en Osrhoène, d'une mosaïque tardive représentant le même sujet a montré récemment qu'il n'était pas nécessaire de supposer un lien entre les ateliers africains et la Syrie : le hasard des trouvailles suffit souvent à expliquer ce qui peut sembler, à première vue, une répartition différente des thèmes. Le second exemple est également emprunté à l'ensemble de Sarrîn : un autre panneau de cette mosaïque met en scène Héraclès s'en prenant à Augè, tandis qu'elle lave dans une source le péplos d'Athéna (pl. XXXV.2). Cet épisode a été souvent figuré en peinture, en orfèvrerie ou en mosaïque mais le schéma iconographique attesté sur la mosaïque de Sarrîn, au VIe siècle de notre ère, ne trouve, dans l'état actuel de la documentation, aucun parallèle sinon dans la peinture pompéienne. Cela donne, me semble-t-il, une assez bonne idée tant de la longévité des thèmes que de la carence des documents.

Ce n'est donc pas dans ses rapports avec la chronologie que réside l'intérêt essentiel de la recherche iconographique. Ce que cette démarche permet, c'est d'obtenir des informations relatives aux modèles et à la manière dont ceux-ci se transmettaient, débouchant ainsi sur une meilleure connaissance du répertoire de thèmes, de sa formation et de son évolution. Je ne puis m'abstenir, à cet endroit de l'exposé, de revenir sur le problème souvent débattu des "cahiers" ou "carnets" de modèles et ne puis nier avoir cru, comme beaucoup d'autres[84], à l'existence de ces recueils graphiques qui auraient transmis, d'un atelier à l'autre à travers l'Empire romain, puis byzantin, des dessins recopiés "de génération en génération". Ce qui m'avait amenée à reprendre à mon compte cette hypothèse d'ailleurs largement répandue, c'était l'analyse de certains thèmes nilotiques ou cynégétiques[85] dont les éléments compositifs se retrouvent, très semblables, pendant des siècles. Il en est ainsi notamment du thème des deux lièvres dont l'un s'enfuit droit devant lui, tandis que l'autre se retourne pour mesurer la distance qui le sépare encore du chien lancé à sa poursuite ; l'"ours bondissant" des scènes de chasse bondit toujours de la même façon ; on en dira autant du lion ou du zébu ; cobra et mangouste se font face, dans une attitude presque identique, de l'époque hellénistique au VIe siècle de notre ère (pll. XLI-XLII)... On pourrait, dans ce domaine des représentations animales, multiplier les exemples. Aussi avais-je imaginé un moment que, "par l'étude systématique de chacun de ces motifs, pris séparément et indépendamment de l'ensemble dans lequel il a été intégré, l'on [aurait] quelque chance de se faire une idée de ce qu'étaient réellement ces

---

83. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, *cit.*, p. 18 ; l'idée a été reprise tout récemment encore : J. M. BLAZQUEZ et al., Mosaicos romanos de Siria, *Rev. de arqu.*, XII, 1992, pp. 11-12.
84. On se reportera notamment à H. LAVAGNE, *La mosaïque* (Paris, Que sais-je ?, 1987), pp. 30-31.
85. J. BALTY, *La grande mosaïque de chasse*, *cit.*, pp. 18-26 ; EAD., Le cobra et la mangouste dans les mosaïques tardives du Proche Orient. Variations, adaptations et signification d'un thème, *Jahrb. österr. Byzantinistik*, XXV, 1976, pp. 223-233 (ici même pp. 217-226) ; EAD., Thèmes nilotiques dans la mosaïque tardive du Proche Orient, in : *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di A. Adriani* (Rome, 1984), pp. 827-834 (ici même pp. 245-254).

cahiers de modèles" et j'annonçais la poursuite de mes recherches dans ce sens[86]. Mais des travaux plus directement centrés sur des thèmes mythologiques ont changé peu à peu mon orientation et m'ont amenée à admettre, avec Ph. Bruneau, qu'il n'arrive guère que deux images soient totalement superposables et puissent passer pour des copies d'un même modèle. La dernière mise au point du même auteur sur le sujet[87] a achevé de me convaincre, en me contraignant à remettre en question une idée qui m'avait paru d'abord aller de soi. Ainsi conçus, ces "cahiers" devaient être d'ailleurs proprement irréalisables au plan pratique, tant est riche la matière iconographique prise dans son ensemble ; et cette hypothèse revient en outre, comme l'a souvent souligné Ph. Bruneau, à dénier aux artistes de l'époque tout talent créatif, en les ravalant au rang de simples copistes. L'idée d'un peintre, auteur du carton, et d'un *tessellarius*, "poseur de tesselles", me paraît effectivement plus satisfaisante et plus conforme à ce qu'on sait des époques postérieures pour d'autres techniques (la tapisserie p. ex.). La définition proposée de ce peintre est parfaitement convaincante : "ce qu'il nous faut, c'est un peintre capable d'innover, même si, comme il est probable, c'est de façon limitée, c'est-à-dire capable de réaliser des variations sur un thème connu"[88].

C'est ici qu'intervient à nouveau la notion de modèles, dont on ne saurait faire abstraction. Où l'artiste trouvera-t-il ces modèles ? Sans aucun doute, autour de lui : en peinture, sur les murs et les plafonds, dans la peinture de chevalet[89] ; en sculpture (ronde-bosse ou bas-relief), dans les thermes, les nymphées, sur les places publiques, dans les maisons ou au flanc des sarcophages ; il les trouvera gravés dans la pierre ou frappés dans le métal (gemmes, monnaies, objets d'orfèvrerie ou d'argenterie), moulés dans la céramique, tissés dans la laine ou la soie... Il les trouvera surtout, on peut le supposer, dans l'illustration des livres : les livres d'histoire naturelle p. ex. ont pu constituer un répertoire de choix pour le *pictor* à la recherche de modèles d'animaux[90] destinés à peupler les rinceaux et quadrillages des mosaïques tardives. Tout ce monde d'images dans lequel était plongé l'homme de l'Antiquité — monde dont nous n'avons gardé que de rares vestiges — rend superflue, on l'admettra, l'hypothèse de cahiers où auraient été consignés artificiellement les modèles et qui auraient circulé d'un bout à l'autre de la Méditerranée. Cela dit, on ne peut cependant exclure qu'il ait existé, à l'échelle d'un atelier, des recueils de croquis — carnets de notes de l'un ou l'autre *pictor* — ou encore des cartons facilitant la mémorisation ou la reproduction de canevas géométriques complexes (certains schémas d'entrelacs p. ex.). Mais ces initiatives individuelles ou ponctuelles n'ont sans doute rien à

---

86. J. BALTY, *Jahrb. österr. Byz.*, *cit.*, p. 231 ; ici même p. 223.
87. Ph. BRUNEAU, Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles ?, *Rev. arch.*, 1984, pp. 241-272 (avec la bibliographie antérieure où l'auteur avait déjà exprimé la même idée) ; dans le même sens, C. BALMELLE et J.-P. DARMON, L'artisan-mosaïste dans l'Antiquité tardive, in : *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge* (Paris, 1985), pp. 246-247.
88. Ph. BRUNEAU, *loc. cit.*, p. 267.
89. Ainsi, le tableau fameux représentant Orphée, qu'admira Philostrate le Jeune dans une galerie de Naples (*Imagines*, 6), pourrait avoir influencé certaines créations en mosaïque : cf. J. BALTY, La mosaïque d'Orphée de Chahba-Philippopolis, in : *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern* (Paris, 1983), pp. 35-36 ; ici même pp. 242-243.
90. Les représentations animales sont, en effet, celles où les schémas sont les plus stéréotypés.

voir avec une organisation du travail à un niveau plus large, comme je l'avais imaginé d'abord.

L'étude iconographique que j'ai proposée récemment de la mosaïque de Sarrîn[91] donne une bonne illustration, me semble-t-il, de la répartition du travail entre peintre et *tessellarius* et confirme l'hypothèse de cartons réalisés, avec plus ou moins d'originalité, sur la base de modèles choisis et recomposés. Prenons d'abord l'exemple du panneau d'Europe (pl. XXXV.1) : création assurément originale, fortement inspirée par le premier chant du poème de Nonnos, l'image montre une Europe désespérée, le visage éploré, complètement effondrée sur le dos du taureau. Ce type de notation psychologique est suffisamment rare dans la représentation d'une scène mythologique pour qu'on y insiste. Tout à fait étrangère aux jeunes beautés aguichantes de la tradition, c'est véritablement l'Europe de Nonnos qu'on a devant soi, exhalant ses plaintes : "Onde muette, embruns sans voix, dites au taureau, si toutefois les taureaux ont une oreille : 'Coeur sans pitié, épargne une vierge'. Embruns, allez pour moi dire à mon père..."[92]. A l'interprétation personnelle d'Europe s'ajoute une iconographie également originale du taureau : celui-ci est en effet un taureau de type local, à bosse (un zébu), coiffé, entre les cornes, d'une curieuse structure, dans laquelle je crois reconnaître un élément de navire destiné à traduire par l'image la comparaison taureau/navire qui sous-tend tout le passage de Nonnos[93]. Enfin, c'est encore au même auteur que fait référence le pictogramme qui symbolise, dans l'angle droit du tableau, la ville de Sidon, aux abords de laquelle se déroule la scène de l'enlèvement : "Un jour, sur le rivage de Sidon, un taureau, Zeus à la haute encornure ..."[94]. Seuls éléments traditionnels, deux Eros volètent à l'avant et à l'arrière du taureau (comme sur la mosaïque de Djemila p. ex.) ; mais, ici encore, une légère modification d'attitude marque une touche personnelle de notre peintre : un des Eros mène le taureau "par le bout du nez", au moyen d'un licou passé à travers les narines, image d'asservissement qui se retrouve, un peu différente, dans le poème de Nonnos[95]. Ainsi, en se référant à des sources littéraires plutôt qu'iconographiques, le *pictor* réussit-il à donner à la figure d'Europe une dimension tragique jamais atteinte dans les autres images conservées du même sujet. On attribuera au même artiste le carton d'Héraclès et Augè (pl. XXXV.2) qu'anime un sens dramatique similaire (l'expression de sentiments de violence ou de panique marque aussi le visage des protagonistes). La simplicité de la composition — on peut en juger par rapport aux tableaux de Pompéi qui présentent le même schéma — accroît encore la tension de la scène : mais il est impossible de déterminer si la suppression des figures secondaires peut être imputée à notre *pictor* ou à son modèle éventuel. Moins profondément originaux, les autres panneaux de la série m'ont paru devoir être attribués (à titre d'hypothèse) à un second peintre, moins doué, qui se serait borné, comme celui de la définition proposée par Ph. Bruneau, à faire des "variations sur un thème connu" : chacune des scènes a été composée, en effet, à partir de différents poncifs. Autour d'un Dionysos reproduisant

---

91. J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn* (Paris, 1990), pp. 69-82.
92. NONNOS, *Dionysiaques*, I, vv. 128-136.
93. *Ibid.*, I, vv. 46-127 : une dizaine d'expressions différentes évoquent le taureau/navire.
94. *Ibid.*, I, v. 46.
95. *Ibid.*, I, vv. 79-83 ; cf. aussi ACHILLE TATIUS, I.1.12 (où l'image est la même).

le type statuaire d'Apollon Lykeios, ont été regroupés, dans un ordre inédit, des personnages dont le type iconographique est individuellement bien attesté (sauf deux figures de bacchant et bacchante que le hasard rend uniques jusqu'ici) ; même le motif de la panthère se retournant n'a pas été oublié, mais il a été mis en liaison avec la dadophore et non, comme d'habitude, avec Dionysos lui-même. Dans le panneau d'Artémis, ce sont aussi des modèles traditionnels qui sont exploités : deux prototypes statuaires différents ont servi pour la figure d'Artémis, tandis que le type du chasseur affronté au fauve remonte aux grandes créations de la peinture classique et hellénistique ; le sanglier semble avoir été dessiné d'après un modèle qui ne présentait que la protomé de l'animal sortant des taillis, hypothèse qui expliquerait le raccord un peu maladroit du côté de l'arrière-train. Dernier exemple enfin, toujours emprunté à cette même mosaïque : la scène nilotique[96]. Particulièrement complète, elle témoigne de la permanence des modèles jusqu'à la fin de l'Antiquité : on y trouve, dans un paysage de grands nélombos, comme sur la mosaïque du Nil de Leptis Magna, antérieure d'environ quatre siècles, le char du Nil tiré par des hippopotames — image dont le prototype avait été mis en vogue par une monnaie de l'époque de Trajan[97] — le cortège des πῆχεις portant une guirlande de fleurs, le gamin chevauchant un crocodile tandis que deux autres s'affairent à graver sur le nilomètre le chiffre favorable (18 coudées) de la hauteur atteinte par l'inondation du Nil. Plusieurs parallèles, dans le domaine de l'argenterie et des tissus, attestent l'extraordinaire succès du thème : mais si elles comportent toutes les mêmes éléments, ces scènes ne se ressemblent cependant pas. Outre la main des peintres, on distingue aussi, sur les panneaux de Sarrîn, le travail des *tessellarii*. Il est clair en effet que des mains différentes ont collaboré à la fabrication de cette mosaïque ; on peut même affirmer que les tableaux d'Europe et d'Augè, conçus par le même peintre, ont été mis en tesselles par deux mosaïstes différents, de technique très inégale. Ainsi, par la diversité des sujets mythologiques qu'elle traite et le nombre d'artistes qui ont contribué à sa réalisation, la mosaïque de Sarrîn illustre-t-elle tout à fait bien la théorie du *pictor* /mosaïste telle qu'elle a été définie par Ph. Bruneau.

Mais l'approche iconographique n'est pas importante seulement pour la recherche des modèles et l'analyse de leur mise en œuvre[98]. Menée jusqu'à l'identification du moindre détail, du moindre attribut, elle devient alors le fondement même de l'interprétation de la scène. J'emprunterai ici encore un exemple à l'étude sur la mosaïque de Sarrîn[99]. L'objet

---

96. Sur les thèmes nilotiques dans les mosaïques, cf. J. BALTY, *Studi in onore di A. Adriani, cit.*, pp. 827-834 ; ici même pp. 245-254.

97. A ce sujet, D. BONNEAU, *La crue du Nil* (Paris, 1964), pp. 343-344.

98. L'analyse iconographique peut aussi servir, en liaison avec la lecture des témoignages littéraires, à rendre compte de certaines réalités sociales ; cf. J. BALTY, *Paedagogiani*-pages, de Rome à Byzance, in : *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye* (Bruxelles, 1982), pp. 299-312 ; ici même pp. 227-237. Cette méthode est utilisée magistralement par K. Dunbabin dans ses différentes études de la vie quotidienne du monde romain (en dernier lieu, K. DUNBABIN, Wine and Water at the Roman *Convivium, Journ. Rom. Arch.*, VI, 1993, pp. 116-141).

99. J. BALTY, Notes d'iconographie dionysiaque : la mosaïque de Sarrîn, in : *Religion, mythologie, iconographie* (Rome, 1991), pp. 19-33 (ici même pp. 255-262) ; EAD., *La mosaïque de Sarrîn, cit.*, pp. 32-47.

"mystérieux" que tient à la main la Ménade parèdre de Silène, dans la scène dionysiaque (pll. XLVI-XLVII), était connu auparavant déjà par quatre documents : le Grand plat de Mildenhall, une coupe de la Collection Ortiz, un plat du Musée de l'Ermitage et la tenture de la Fondation Abegg. Or, K. S. Painter, dans sa publication du Trésor de Mildenhall, ne mentionne même pas l'objet que porte Silène ; la description du plat de Saint-Pétersbourg l'identifie comme fléau ; il en va de même du commentaire de la coupe Ortiz, qui spécifie en outre que "clochette et fléau sont des attributs typiques des Ménades" ; sur la tenture Abegg enfin, l'objet est décrit une première fois comme un fléau, ensuite comme un fouet. C'est en effet au fouet des Luperques que l'objet ressemble surtout ; or, on le retrouve dans la main d'Omphale sur une mosaïque de Liria qui est une illustration du passage des *Fastes* d'Ovide relatif aux Luperques. Mais la description de la mosaïque de Liria passe sous silence l'objet qu'exhibe Omphale[100]. Il en va fréquemment ainsi dans l'analyse des images : tout ce qui est aisément reconnaissable au premier coup d'œil est minutieusement décrit ; cherche-t-on à s'assurer de l'identification d'un détail peu visible ou difficile à interpréter, on constate qu'il n'est même pas mentionné. Or, c'est souvent ce détail qui est significatif : sur la mosaïque de Sarrîn, c'est en cherchant à identifier l'objet que brandit la Ménade qu'on a pu préciser la fonction de celle-ci comme nourrice et son rôle dans l'ensemble de la scène. Parfois le détail important est souligné par un geste de l'un des personnages : sur la mosaïque de Shahba-*Philippopolis* figurant les Noces de Dionysos et Ariane, Maron montre du doigt la coupe de vin, symbole mystérique qui unit le couple (pl. XI.1). Avec le même geste , Aphrodite, sur la mosaïque de Sarrîn, désigne de la main gauche la grenade qu'elle exhibe de la droite, attirant ainsi l'attention sur ce symbole de fécondité qui donne à la scène tout son sens. Ces indications mêmes que donne l'image incitent souvent à dépasser le sens obvie, à chercher, au-delà de l'apparence d'une scène mythologique banale, une signification symbolique — religieuse ou philosophique —, une lecture au second degré. Mais cette démarche séduisante, totalement rejetée par certains, est parfois poussée trop loin par d'autres. Aussi convient-il de poser ici, sans prétendre le résoudre, le problème des limites de la méthode interprétative : jusqu'où a-t-on le droit d'aller sans courir le risque de solliciter le document ?

Interprétation ; signification symbolique

La pratique, couramment attestée dans les écrits philosophiques, de l'interprétation allégorique des mythes invite à penser que la représentation iconographique dépassait souvent, elle aussi, le sens littéral et qu'elle visait à faire passer un message ou à susciter la discussion[101]. Les spéculations sur la notion de temps, sur la place de l'homme dans l'univers, sur les rapports entre macrocosme et microcosme fournissaient un vaste champ de création à l'imagination des artistes pressentis par des commanditaires cultivés : des

---

100. J. M. BLAZQUEZ et al., *Mosaicos romanos del Museo arqueologico nacional* (Madrid, 1989), p. 43.
101. Sur ces deux plans de compréhension de l'image et sur le vocabulaire propre à les distinguer, cf. Ph. BRUNEAU, De l'image, *RAMAGE* , IV, 1986, pp. 276-280 (sur la dissociation nécessaire de la fin, ou *destination* de l'image, et du projet, ou *fonction* de l'image).

mosaïques comme celle d'*Aiôn* (temps éternel) et des *Chronoi* (temps relatif de la vie humaine : passé, présent, futur) découverte à Antioche et abondamment commentée par D. Levi[102], ou comme le tableau complexe de Shahba-*Philippopolis*, qui s'inscrit dans une série assez large de documents cosmologiques[103] (pl. IX.2), donnent une bonne idée de cette catégorie d'images pour lesquelles la présence même d'inscriptions non seulement autorise, mais implique l'interprétation philosophique. Tirée de ces compositions cosmologiques et représentée pour elle-même, la figure de Gê Karpophoros entourée des Saisons revient fréquemment dans l'ornementation des demeures privées, illustrant un aspect fondamental de la mentalité des commanditaires : le souci d'inscrire dans la durée la prospérité qu'ils tiraient du revenu de leurs vastes domaines agricoles. C'est ce même vœu d'éternité qui s'exprime par la représentation du Phénix, symbole de renaissance perpétuelle sur une des plus fameuses mosaïques d'Antioche[104]. Enfin, les personnifications de notions abstraites, telles *Apolausis*, *Ktisis*, *Ananeosis* et tant d'autres, propres à la mosaïque orientale, doivent être elles aussi, de toute évidence, replacées dans un contexte philosophique pour que s'éclaire le sens véritable de ces images et qu'en découle une meilleure connaissance des aspirations intellectuelles de la société qui les produit[105]. Mais les cas évoqués jusqu'ici sont en réalité très simples, puisque la lecture au second degré est justifiée par des inscriptions explicites.

Il peut arriver que des personnifications de notions abstraites soient introduites dans la représentation même d'un épisode mythologique, comme pour ajouter au sens premier une dimension spéculative. Ainsi, rencontre-t-on, sur l'image où Zeus apparaît à Alcmène sous les traits d'Amphitryon — panneau du cycle émésénien d'Héraclès déjà cité —, une figure féminine, placée derrière Alcmène et qu'une inscription désigne comme *Agnoia*. Cette *Agnoia* serait-elle simplement une manière de traduire par l'image l'état d'ignorance dans lequel se trouve Alcmène quant à l'identité du visiteur (une sorte de subterfuge pour expliquer la situation) ou serait-ce une personnification de l'Ignorance, cause de tout mal, ainsi que me l'a suggéré J.-P. Darmon ? La présence d'une personnification d'*Athanasia* explicitant l'apothéose d'Héraclès accueilli dans l'Olympe par Zeus (pl. I.2), dans le même cycle de mosaïques, me ferait opter plutôt pour la première solution, celle du "commentaire sur le mythe". C'est d'ailleurs en ce sens aussi qu'on interprétera la figure d'*Euprepia* (pour *Euprepeia*) dans la scène des Amours d'Aphrodite et d'Arès, telle qu'elle apparaît sur la mosaïque de Shahba-*Philippopolis*[106] (pll. X.1, XI.3). L'introduction d'une image de la "Bienséance" — sous l'aspect d'une jeune femme sobrement vêtue, au visage sévère, à la chevelure sage — au sein d'un épisode qui avait suscité, dès l'Antiquité, le malaise et la réprobation ne m'a paru s'expliquer, en effet, que si l'on considérait le tableau non comme l'illustration, mais comme le commentaire d'un mythe. Aux personnages traditionnels de la peinture érotico-idyllique (Aphrodite, Arès, les *Erotes* jouant) se sont

---

102. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 197-198.
103. Pour la bibliographie au sujet de cette mosaïque, J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, *cit.*, p. 28.
104. Cf. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 351-355.
105. *Ibid.*, pp. 253-256.
106. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, *cit.*, pp. 58-65.

ajoutés, en plus d'*Euprepeia*, les figures de *Charis* et de *Skopè* : aussi ai-je tenté de montrer que, loin de représenter une scène galante, la mosaïque de Shahba-*Philippopolis* faisait écho aux exégèses moralisantes des scholiastes sur ces amours scandaleuses. Donnée comme seule véritable épouse d'Héphaistos par l'Iliade[107], *Charis* réhabilite Aphrodite par sa présence et témoigne de son innocence en la couronnant. *Skopè*, personnification du "lieu élevé d'où l'on observe", en regardant le couple divin, se porte garante, avec *Euprepeia*, de la moralité de leurs amours injustement calomniées. Telle est l'interprétation que j'avais proposée, à titre d'hypothèse. Peut-être en trouvera-t-on d'autres ; ce qui est de toute manière sûr, c'est que la lecture symbolique est ici indispensable, car la présence des deux personnifications exclut qu'il puisse s'agir d'une simple image mythologique.

C'est quand elle s'applique à plusieurs tableaux, voire au décor de tout un édifice dans lequel elle prétend décrypter un programme cohérent que la démarche interprétative est la plus dangereuse et risque de ne pas convaincre. La lecture iconologique des mosaïques de Nabeul proposée naguère par J.-P. Darmon[108] offre, en dépit de ses indéniables qualités, une certaine illustration des écueils inhérents à cette méthode. Partant de l'idée, en soi féconde et parfaitement défendable, que le décor domestique n'est pas gratuit et qu'on peut suivre le discours logique qui sous-tend les images, l'auteur en arrive, par une analyse structurale de l'ensemble essentiellement fondée sur des sources grecques, à inscrire cette série de mosaïques africaines du IVe siècle de notre ère dans un contexte culturel et social qui serait plutôt celui de l'Athènes du Ve siècle avant notre ère. Le système choisi au départ comme moyen de décryptage finit par fonctionner pour lui-même, l'emportant sur les images à interpréter au point qu'une scène aussi reconnaissable que l'ambassade de Chrysès à Agamemnon se trouve rattachée au mythe de Bellérophon, afin que ne soit pas rompue la belle cohérence de la démonstration. On ne peut nier qu'une telle méthode puisse être parfois dangereuse.

Fondées sur la même démarche structuraliste, les conclusions de L. Schneider relatives à l'imagerie de l'Antiquité tardive emportent moins encore l'adhésion : tout document iconographique de quelque importance serait une "image du monde", expression du domaine des *potentiores* et moyen de leur domination, à l'aube de la féodalité[109]. En appliquant la grille de lecture "terre, eau, air", on a en effet de fortes chances de rendre compte d'à peu près tous les thèmes iconographiques, y compris les scènes mythologiques (Aphrodite symbolisant l'eau, Artémis la terre, de même qu'Orphée, ...). Je reviendrai sur cet ouvrage dans la partie "Mosaïque et société" développée ci-dessous. Il me semble, à la réflexion, que la mise en œuvre d'un système rigide, quel qu'il soit, augmente les risques pour le chercheur de se livrer à une manipulation inconsciente des documents pour assurer la

---

107. *Iliade*, XVIII, vv. 382-383.
108. J.-P. DARMON, *Nymfarum domus. Les pavements de la Maison des Nymphes à Néapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture* (Leyde, 1980), pp. 140-239.
109. L. SCHNEIDER, *Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache* (Wiesbaden, 1983).

cohérence du système choisi et de se retrouver finalement enfermé dans un mode de pensée stérilisant[110].

A deux reprises, au cours de mes recherches, j'ai été confrontée à ce périlleux exercice de l'interprétation d'une série d'images qui me semblaient liées entre elles : une première fois, dans le cas des mosaïques découvertes à Apamée sous la cathédrale et, en second lieu, pour la publication des six panneaux mythologiques mis au jour à Sarrîn. C'est sur cet ensemble que je voudrais revenir d'abord. Il ne m'a jamais paru douteux que les différentes scènes fussent liées, en dépit de leur diversité apparente : l'hypothèse de la seule fin décorative était en effet difficilement soutenable, s'appliquant à une époque aussi tardive que le VIe siècle. Fondée sur cette conviction, l'analyse à laquelle je me suis alors livrée de chacune des scènes, éclairée par des textes et des documents le plus possible contemporains de la mosaïque, m'a conduite alors à la conclusion que l'on était en présence d'un hymne à la fécondité conçue comme garante de l'éternité. Mais l'extraordinaire connaissance des mythes et des rites révélée par la mosaïque de Sarrîn posait, en termes précis, la question de la survivance d'un paganisme savant et organisé dans cette lointaine province d'Osrhoène. Il se fait que les travaux de M. Tardieu[111] sur les Sabiens de Carrhes-Harrân et ses conclusions relatives à l'installation dans la région des philosophes néo-platoniciens chassés d'Athènes par Justinien sont venues apporter une réponse à la question posée et confirmer mes propres impressions sur la mosaïque de Sarrîn. C'est sans doute la convergence fortuite de ces recherches, totalement indépendantes l'une de l'autre, qui a fini de me convaincre moi-même de la vraisemblance de la démonstration que j'avais proposée.

L'exégèse des mosaïques d'Apamée a été plus longue, ne fût-ce qu'en raison de l'étalement des trouvailles dans le temps, et s'est faite par étapes successives, auxquelles ont contribué différents chercheurs[112]. Dès 1951, en effet, G.M.A. Hanfmann donnait un commentaire nourri de la mosaïque de Socrate (découverte en 1937), soulignant combien cette "communion des Sages" (pl. XLVIII.2) correspondait à l'idéal néo-platonicien tel qu'il est exprimé dans les écrits de Porphyre, de Jamblique ou de l'empereur Julien. C'est aussi à cet important article que remonte la comparaison du groupe avec les représentations du Christ entouré de ses disciples, même si nous avons précisé par la suite la définition du processus de repaganisation d'un motif déjà christianisé. Le tableau de *Kallos* et [*Cha*]*ris*, découvert en 1938 semblait confirmer l'orientation néo-platonicienne suggérée par l'assemblée des Sages. La mosaïque des "Thérapénides" (pl. XLVIII.1), en revanche, n'avait pas été rattachée, en un premier temps, au même courant d'idées ; elle avait été en effet l'objet d'un commentaire trop érudit de F. Cumont, ce qui avait masqué, comme il

---

110. A cet égard, la théorie sur l'existence de "monastères païens", récemment élaborée par D. Fernandez-Galiano (*Journ. Rom. Arch.*, V, 1992, pp. 148-161 et *Arch. esp. Arqu.*, LXV, 1992, pp. 331-334) a tout lieu d'inquiéter (cf. J. ARCE, Las *villae* romanas no son monasterios, *ibid.*, pp. 323-330). On aura sans doute l'occasion d'y revenir, quand aura paru la synthèse qu'annonce l'auteur sur le sujet.

111. M. TARDIEU, Sabiens coraniques et 'Sabiens' de Harrân, *Journ. asiat.*, CCLXXIV, 1986, pp. 11-29.

112. Pour une bibliographie récapitulative sur la question, cf. J. et J. Ch. BALTY, Un programme philosophique sous la cathédrale d'Apamée : l'ensemble néo-platonicien de l'empereur Julien, in : *Texte et Image* (Paris, 1984), n.1 p. 167 ; ici même n. 1 p. 265.

arrive parfois, une interprétation beaucoup plus simple : la scène évoque les retrouvailles d'Ulysse et de Pénélope en présence d'Euryclée. Quelques années plus tard, en 1971, notre attention allait être à nouveau requise par ces différents tableaux quand de nouvelles mosaïques furent mises au jour sous la cathédrale : la vaste "fresque" du Jugement des Néréides et la mosaïque de la couronne (pll. XLIX-L). C'est à partir de ce moment-là seulement que nous avons repris et approfondi l'exégèse néo-platonicienne ébauchée par G.M.A. Hanfmann. Alors nous est apparu, à la lecture de certains passages de Maxime de Tyr, de Plotin, de Porphyre, de Proclus, le véritable sens du retour à Ithaque et la nécessité d'interpréter la mosaïque dans un sens philosophique : Ulysse, image même du Sage néo-platonicien, fuyant la mer (symbole de la matière dès Platon), retrouve au terme de ses errances Pénélope, image de la Philosophie. Restait la ronde des servantes désignée par l'inscription ΘΕΡΑΠΕΝΙΔΕΣ : nous y avions aussitôt reconnu, au sens littéral, les δμωαί de l'Odyssée fêtant, par leurs danses, le retour d'Ulysse, mais la compréhension au plan symbolique nous échappait encore. Récemment, disposant d'un accès au CD-Rom/TLG, j'ai pu me livrer à un dépouillement systématique des occurrences de θεραπαινίς dans les textes philosophiques et mettre en lumière plusieurs témoignages qui rendent compte dans le détail de l'iconographie de la mosaïque : les servantes symbolisent les Arts libéraux dont l'étude, nécessaire pour accéder à la philosophie, ne saurait constituer un but en soi. Plusieurs auteurs font référence à la même anecdote significative selon laquelle les "aspirants-philosophes", qui se laissent prendre aux charmes des connaissances encycliques et négligent la philosophie, ressemblent aux prétendants de Pénélope qui, ne pouvant avoir la maîtresse, courtisaient les servantes[113]. Cette dernière étape de l'interprétation de la mosaïque confirme bien, on le voit, les conclusions auxquelles on était arrivé précédemment.

Le cheminement s'est opéré de la même manière, très progressive, pour la compréhension en profondeur de la mosaïque des Néréides. A la lumière des textes néo-platoniciens utilisés pour l'exégèse de la scène des retrouvailles d'Ithaque, il n'était pas difficile de saisir, dès l'abord, l'opposition marquée entre le monde marin des Néréides, symbole de la matière, et cette Cassiopée triomphante qui devait exprimer d'une certaine manière, on le pressentait, la sérénité du sage et son accès à l'immortalité. Une nouvelle lecture du "Jugement des Néréides" de Palmyre démontra la parfaite concordance de cette mosaïque avec celle d'Apamée (pl. LI) : Cassiopée apparaît, en Syrie, comme une divinité cosmique, locale — dans la lignée du grand Ba'al auquel les généalogies orientales la rattachent —, victorieuse des forces sauvages de la mer[114]. Mais c'est la découverte, en 1983, à Nea Paphos, d'une troisième mosaïque de Cassiopée[115] qui allait mettre en pleine lumière finalement le lien entre cette lecture cosmogonique et le contexte philosophique néo-platonicien que le parallélisme avec la scène du retour d'Ulysse avait fait entrevoir

113. J. BALTY, Les "Thérapénides" d'Apamée : textes littéraires et iconographie, *Dial. hist. anc.*, XVIII, 1992, pp. 281-291) ; ici même pp. 299-305 (pour la discussion de l'interprétation des "Thérapénides" par M.-H. Quet : Postface, ici même pp. 307-313).

114. J. Ch. BALTY, Une version orientale méconnue du mythe de Cassiopée, in : *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques* (Paris, 1981), pp. 99-102.

115. W.A. DASZEWSKI, *Dionysos der Erlöser* (Mayence, 1985), pp. 29-33.

dès le début. Proposant de lire ΚΛΗ [ρος] et non ΚΑΙ [ρος], comme le voulait W.A. Daszewski, dans l'inscription fragmentaire qui identifie, sur la mosaïque de Nea Paphos, l'enfant nu brandissant vers Cassiopée une petite pierre dorée, lot (κλῆρος) tiré de l'urne mise en évidence au premier plan (pl. LII), j'ai pris conscience, en effet, de l'importance de cette notion du κλῆρος dans la doctrine néo-platonicienne[116]. Car c'est au mythe d'Er de la *République* et à la théorie de l'âme chez Platon que nous ramènent ces κλῆροι, pris "sur les genoux de Lachésis" et jetés aux âmes obligées de se réincarner[117]. Or, pour les néo-platoniciens, l'âme du sage peut, par la philosophie, échapper au retour dans la matière et obtenir tout de suite la couronne d'immortalité. C'est à ce sort favorable qu'aspire Proclus, dans l'hymne aux Muses[118] et c'est à cette victoire que fait allusion la couronne posée sur la table du Concours, à Apamée comme à Nea Paphos. Dans ce contexte, Cassiopée recevant le κλῆρος heureux symbolise clairement l'âme du sage s'identifiant à la Beauté[119]. La dernière étape de la recherche consistait à déterminer où et quand s'étaient trouvées réunies les conditions nécessaires à l'éclosion de cette image symbolique, résultant de la fusion d'un mythe oriental et d'une théorie néo-platonicienne. Des trois mosaïques figurant la Κρίσις Νηρηίδων, celle de Palmyre est assurément la plus ancienne ; c'est aussi la plus orientale et la plus explicitement cosmogonique. La ville caravanière d'ailleurs, avec son sanctuaire de Bêl et les antiques traditions qui ne manquaient pas d'y être attachées, semblait toute désignée comme lieu d'échanges et de transfert entre Orient et Occident. Or, en 267/268, la reine Zénobie avait appelé à sa cour le philosophe Longin, connaisseur réputé de l'œuvre de Platon et maître de Porphyre à Athènes avant que celui-ci ne s'en aille suivre les cours de Plotin à Rome. Longin devait payer de sa vie, en 273, on le sait, les conseils de rébellion qu'il avait prodigués à sa royale disciple. Ce doit donc être pendant ce bref moment de néo-platonisme à Palmyre, entre 267/268 et 273, que s'élabora l'image néo-platonicienne de l'âme du sage accédant à la Beauté et que fut réalisée la mosaïque d'après un carton original[120]. L'image de Cassiopée comme symbole de la Beauté se diffusa ensuite dans les sphères néo-platoniciennes jusqu'à Apamée et à Nea Paphos où de nouveaux cartons furent créés ; c'est encore cette même tradition que recueille la Souda quand elle définit Cassiopée simplement comme ἡ Καλλονή.

Si j'ai tenu à retracer, point par point, les différentes étapes de l'interprétation de ces mosaïques, c'est pour bien montrer que seuls l'analyse approfondie, menée séparément pour chacun des panneaux, et l'éclairage donné par des textes contemporains ont conduit à la lecture néo-platonicienne. La connaissance que nous avions, à travers d'autres sources, d'une école de philosophie néo-platonicienne à Apamée n'a, en aucune manière, influencé l'exégèse.

---

116. J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, in : *Mélanges P. Lévêque, I. Religion*, (Paris, 1988), p. 24 ; ici même pp. 275-289.
117. PLATON, *Rép.*, 617d.
118. PROCLUS, *Hymne*, 3.
119. J. BALTY, Nouvelles remarques sur les mosaïques de Palmyre, in : *Etudes et Travaux*, XV = *Hommages A. Sadurska* (Varsovie, 1991), p. 43 ; ici même p. 297.
120. *Ibid.*, pp. 37-43 et surtout EAD., Composantes classiques et orientales dans les mosaïques de Palmyre, *Palmyre et la route de la soie, cit.* (sous presse).

Une fois le programme décrypté, on peut évidemment se demander si ce décor ne répond pas justement à celui qu'on attendrait au sol d'une école de philosophie et, comme on sait par les témoignages de Libanius et du pseudo-Julien que Jamblique et son disciple Sopatros enseignèrent à Apamée, pourquoi n'établirait-on pas un rapport entre les mosaïques et l'édifice qui abritait l'école ? Mais ici surgit une difficulté chronologique. Jamblique, en effet, doit être mort vers 325 et Sopatros est parti peu après pour Constantinople. Or, en raison de leur décor géométrique de style arc-en-ciel, les mosaïques se situent impérativement dans la deuxième moitié du IVe siècle. D'ailleurs, les rapprochements qui s'établissent entre la pensée de l'empereur Julien et le programme iconographique ne peuvent être dus au hasard. Aussi, avons-nous proposé de voir en Julien lui-même le commanditaire des pavements offerts à l'école néo-platonicienne en souvenir du "divin Jamblique"[121]. Mais cette conclusion devrait, à mon sens, être revue : il serait en effet plus conforme aux habitudes de l'évergétisme que le donateur soit un notable apaméen, soucieux de plaire à l'empereur. Le meilleur candidat serait alors Sopatros le Jeune — fils de Sopatros l'Ancien et auteur, lui aussi, d'écrits philosophiques — dont on sait par la correspondance qu'il entretenait avec Libanius qu'il était une des personnalités marquantes d'Apamée à cette époque et qu'il disposait de moyens financiers opulents, puisqu'il y avait organisé à ses frais, en 361, des Jeux Olympiques mémorables[122].

Le problème de l'école d'Apamée a été repris récemment par Richard Sorabji, sous deux aspects essentiels[123]. Tout d'abord, vu l'extension importante que semblent avoir eue les bâtiments au sol, l'auteur suppose que l'enseignement n'y était pas limité à la seule philosophie, mais aurait englobé aussi la rhétorique : l'interprétation de la *Krisis Néréidôn* comme illustration d'un exercice de rhétorique[124] fonderait cette hypothèse. Même s'il est dificile de souscrire totalement à cette nouvelle lecture de la *Krisis* — parce qu'elle n'est pas appliquable au contexte de la même scène sur les mosaïques de Palmyre et de Nea Paphos — l'idée d'élargir la vocation de l'école d'Apamée à la rhétorique, et donc à la *paideia* (Arts libéraux) dans un sens plus large, me paraît bien intéressante[125] ; ainsi s'expliquerait tout à fait la mise en garde de la mosaïque des "Thérapénides" contre les charmes des servantes. L'autre point développé par R. Sorabji concerne la survivance de l'école après la mort de Jamblique et la dispersion des disciples principaux. Aucun texte ne permet, selon l'auteur, de conclure à la disparition de tout enseignement à Apamée suite aux mesures répressives de Constantin et de ses successeurs. Une institution plus large, comprenant aussi la rhétorique, avait d'ailleurs beaucoup plus de chances de survivre à une

---

121. J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur, *Dial. hist. anc.*, I, 1974, p. 277.
122. LIBANIUS, *epist.* 663 (Förster, X , p. 604).
123. R. SORABJI, The ancient Commentators on Aristotle, in : *Aristotle transformed. The Ancient Commentators and Their Influence* (Londres, 1990), pp. 5-10.
124. *Ibid.*, p. 9 : "it was a standard part of a rhetorical student's training to be given a theme from mythology and told to argue that the verdict should have gone the other way."
125. Les deux lectures — philosophique et rhétorique — ne sont sans doute pas incompatibles, l'une portant sur le fond (fusion de l'âme avec la Beauté), l'autre sur la forme (mise en œuvre de l'image sous forme de débat rhétorique).

persécution dirigée surtout contre les philosophes et l'embellissement des locaux sous Julien se justifierait encore mieux, s'il visait à redonner son prestige d'antan à une école en décadence (mais toujours en vie) que s'il s'agissait seulement d'honorer la mémoire de Jamblique. Cette seconde thèse de R. Sorabji est très séduisante : on admettra aisément qu'en dépit du départ des grands maîtres, l'école a pu continuer à fonctionner en sourdine (les cours de philosophie étant éventuellement confiés aux professeurs de rhétorique[126]) et connaître à l'époque de Julien un bref renouveau dont témoigne la pose d'une brillante série de mosaïques. Le sort ultérieur de l'institution et le moment de la fermeture définitive sont, en revanche, difficiles à cerner : il est vrai que Libanius, à Antioche, enseignait encore en 390, mais peut-on imaginer que l'école d'Apamée ait résisté au fanatisme de l'évêque Marcel et survécu à la destruction du temple de Zeus Bêlos ? Quoi qu'il en soit, c'est directement sur le niveau de ces mosaïques que fut installée par la suite l'église, comme pour oblitérer le souvenir d'un haut-lieu du paganisme.

Les arguments ne manquent pas, on l'a vu, pour identifier l'édifice aux mosaïques avec l'école néo-platonicienne d'Apamée. Si l'hypothèse a été généralement acceptée, elle n'a cependant pas remporté une adhésion unanime et d'aucuns continuent à soutenir que ces pavements pourraient tout aussi bien avoir appartenu à une maison privée. Ce qu'on peut savoir du plan du bâtiment, dans l'état actuel de la fouille, ne correspond pas toutefois au plan d'une maison apaméenne tel qu'on en connaît aujourd'hui une dizaine[127]. Dès lors, seule la poursuite des dégagements sur le terrain permettrait une étude architecturale plus complète qui amènerait à trancher de manière définitive.

Mais nous touchons ici au domaine des rapports qu'entretiennent entre elles mosaïque et architecture. Nous ne pouvons cependant passer directement à l'examen de cette matière sans avoir d'abord évoqué très brièvement un dernier aspect du problème de l'interprétation, à savoir la lecture d'éventuels programmes sur les pavements d'églises. La question est controversée, on le sait. Certains spécialistes, plus sceptiques, croient à une vocation presque exclusivement décorative des motifs dits "neutres" ; d'autres, au contraire, reconnaissent dans ces mêmes motifs les éléments d'un langage symbolique ; d'autres encore, tout en admettant l'interprétation symbolique pour l'ensemble, la rejettent quand il s'agit de motifs isolés. Je ne puis, pour ma part, que formuler quelques remarques empiriques, fondées davantage sur la pratique de l'iconographie classique que sur celle de l'iconographie chrétienne. On reconnaîtra d'emblée que la mentalité antique était particulièrement ouverte au symbolisme et à l'allégorie et on ne voit pas pourquoi l'avènement du christianisme aurait amené des changements importants à cet égard. On sait d'ailleurs que de nombreux motifs, déjà chargés de sens aux temps païens, ont été repris comme symboles dans une optique chrétienne ; mais j'accorde qu'on ne peut donner une signification au moindre animal ou à la moindre plante. Je m'étonne cependant que P. Donceel-Voûte ne voie qu'un décor banal dans les paons ou les phénix qui marquent, à des endroits précis, les pavements d'églises. L'exemple de la mosaïque qui orne l'abside de l'église de Halawa, en Syrie, est spécialement frappant[128] : nimbé, la tête rayonnante,

126. *Ibid.*, p. 10.
127. Cf. à ce sujet, J. et J. Ch. BALTY, *Dial. hist. anc.* I, *cit.*, p. 178.
128. P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 149-150.

représenté au centre de l'espace, debout sur un rocher comme sur la mosaïque d'Antioche ou les monnaies de Constance II, le phénix domine et ordonne la composition de la mosaïque (pl. XXV.2). Il est l'élément vers lequel convergent les regards : pourquoi aurait-il perdu ici le sens d'éternité qu'il avait dans l'Antiquité classique et qu'avait abondamment utilisé la propagande impériale[129] ? Or, selon P. Donceel-Voûte, "il s'agit là uniquement d'une astuce de mise en page, l'artiste ayant utilisé le cercle du nimbe comme centre de la composition dans le demi-cercle de l'abside : les autres animaux ont la même importance". Pourquoi, par ailleurs, le combat de l'ichneumon et du serpent n'aurait-il pu faire allusion, sur les pavements d'églises, à l'interprétation qu'avait diffusée le *Physiologus*[130] ? Si des textes, contemporains des images, témoignent d'une signification précise de celles-ci, n'est-il pas de bonne méthode de leur faire confiance[131] ? Les représentations de Gê et de Thalassa, les figures de Saisons, les thèmes nilotiques, qui se rencontrent tant en Syrie qu'en Jordanie dans les édifices chrétiens, ne peuvent manquer non plus d'appartenir à cette catégorie d' "images du monde" qui glorifient la toute-puissance de Dieu.

Je m'explique moins bien, au plan symbolique, la présence des poursuites d'animaux et des scènes de chasse, d'autant que c'est précisément au moment où ces scènes jouissent d'un essor généralisé (dans les maisons, les thermes, les espaces publics) qu'elles apparaissent aussi dans les églises[132]. On ne peut nier qu'il y ait eu, parallèlement sans doute à la tendance symbolique, un phénomène de mode. Saint Nil du Sinaï ne s'est-il pas lui-même insurgé contre ces images[133] ? C'est donc bien qu'il en ressentait, d'une certaine manière, le caractère profane.

Il est bien difficile, on le voit, de se faire une idée. Peut-être d'ailleurs la réaction des contemporains eux-mêmes varia-t-elle selon le lieu, l'époque et le milieu intellectuel et social ? H. Maguire a entrepris, dans l'important ouvrage qu'il a consacré à ce problème de l'interprétation des motifs chrétiens, de constituer une sorte de "grammaire des symboles", en se fondant sur les textes de la patristique[134]. On objectera toutefois que les images les plus claires aux yeux des Pères de l'Eglise ne l'étaient sans doute pas pour le troupeau vulgaire des fidèles plus humbles, tout comme les théories subtiles des philosophes néo-platoniciens sur l'âme ou sur l'éternité devaient échapper aux *tessellarii* mêmes qui passaient tant d'heures à les "mettre en cubes". Il y a assurément des niveaux de lecture différents selon le savoir des gens et, quand l'évêque Paul, métropolite d'Apamée, prend la peine de composer une inscription en trimètres iambiques où il se déclare "ποικιλόφρων τῶν ἄνωθεν δογμάτων", il y a fort à parier qu'on doive chercher un programme, caché derrière les scènes en apparence banales de poursuites d'animaux qu'il offre à la vue

129. A ce sujet, R. VANDENBROEK, *The Myth of the Phoenix* (Leyde, 1972), pp. 416-417.
130. J. BALTY, *Jahrb. österr. Byz., cit.*, pp. 231-233 ; ici même pp. 217-226.
131. On se reportera aux recherches de H. MAGUIRE, *Earth and Ocean. The terrestrial World in Early Byzantine Art* (Londres, 1987) ; cf. aussi, pour une application aux mosaïques de Jordanie, M. PICCIRILLO, *Madaba. Le chiese e i mosaici* (Turin, 1989), pp. 337-342.
132. J. BALTY, in : *Les mosaïques de Jordanie, cit.* ; ici même p. 134.
133. *Ep.* 4. 61 (MIGNE, *Patr. gr.*, coll. 577-580).
134. H. MAGUIRE, *op. cit.*, p. 3.

du fidèle[135] et le scepticisme pourrait n'être qu'une solution de facilité[136]. Je crois, au total, qu'il y avait vraisemblablement, sur les pavements des églises, beaucoup plus d'intentions que nous n'en percevons aujourd'hui.

Mosaïque et architecture

Si le programme symbolique des églises ne se laisse pas toujours aisément saisir, le programme décoratif peut être, en revanche, plus facilement défini et l'étude doit en être soigneusement menée. Car la mosaïque antique, on s'en souviendra, est avant tout décor d'une surface architecturale. Il convient donc d'examiner comment ce décor a été adapté à l'ensemble et déterminer la fonction qu'il revêt éventuellement au sein de celui-ci. Le témoignage des édifices religieux est important à cet égard. L'étendue des surfaces à couvrir donne, en effet, au concepteur du projet l'occasion de démontrer son aptitude à équilibrer et harmoniser les compositions. J'ai mis en évidence l'exemple des églises de Jordanie[137] dont le programme décoratif a été visiblement bien pensé au départ : succession de plusieurs tapis dans la nef pour éviter la monotonie, variété des compositions (rinceaux couvrants, arbres diagonaux, quadrillages animés), subtil équilibre entre la richesse des mosaïques de la nef et une plus grande simplicité des motifs dans les bas-côtés, adaptation des carpettes d'entrecolonnement au décor principal. L'utilisation d'un répertoire plus banal dans les chapelles secondaires et les sacristies est presque systématique et répond sans aucun doute à des objectifs d'économie. Mais indépendamment de ces fins décoratives, les panneaux de mosaïque peuvent aussi caractériser fonctionnellement l'espace : on trouvera p. ex. un motif spécifique devant l'autel ou la cuve baptismale ; la forme du tapis délimitera l'emplacement du bêma ou du mobilier liturgique. A partir du VIe siècle, dans les églises d'une certaine importance en tout cas, l'*opus sectile* alterne avec la mosaïque et parfois s'y substitue ; cette alternance même contribue à marquer une différenciation des espaces. Ainsi, à la cathédrale d'Apamée, reconstruite vers 533 par l'évêque Paul, la mosaïque a été réservée aux quatre espaces quadrangulaires situés aux angles du tétraconque, tandis que l'*opus sectile* a été préféré pour les parties courbes de l'édifice et l'espace central. La mode du pavement en fragments de marbre est attestée, pour la même période, dans les maisons et au portique de la Grande Colonnade. Or, on avait utilisé la mosaïque pour couvrir le sol du portique à la phase antérieure (datation en 469). Cette mosaïque offre d'ailleurs elle-même un exemple tout à fait remarquable d'adaptation du décor à l'architecture : division sur la longueur en deux panneaux différents, variété des motifs pour éviter la monotonie, multiplication des points de vision en fonction de la circulation dans le portique.

Mais c'est peut-être dans l'architecture domestique qu'apparaît le plus clairement le rapport de la mosaïque aux structures mêmes de l'édifice, à l'organisation des espaces. Les différents tapis peuvent, en effet, contribuer par leur forme, leur disposition, leur décor à

---

135. J. Ch. BALTY, L'évêque Paul et le programme architectural et décoratif de la cathédrale d'Apamée, in : *Mélanges P. Collart* (Lausanne, 1976), pp. 31-46.
136. *Contra*, P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, p. 208 (et n. 15).
137. J. BALTY, in : *Les mosaïques de Jordanie, cit.* ; ici même p. 133.

révéler la destination des différentes salles d'une demeure : K. Dunbabin a récemment étudié, de cette manière, l'évolution des salles à manger dans le monde grec (*andrôn*) et dans le monde romain (*triclinium*), de même que, à titre de troisième volet, le passage aux salles à *stibadium* de l'Antiquité tardive[138]. La Maison du Cerf d'Apamée offre un exemple caractéristique de ce type de salle à manger[139]. Une petite salle (salle F) affecte un plan absidé dont la forme est reprise au sol par le décor de la mosaïque elle-même, plusieurs bordures (rubans et guirlande de feuillage) encadrant un tapis de fleurettes (pl. XXI.2) ; or, dans le remblai de cette salle furent mis au jour les fragments d'une table en sigma de marbre blanc, qui a pu être complètement reconstituée. Une antichambre (salle C) facilitait la circulation des serviteurs amenant les plats ; ouvrant sur la cour, elle mettait indirectement la salle à manger en communication avec la cuisine, petite pièce située à l'arrière et pourvue d'un dallage en terre cuite. La hiérarchisation des espaces est parfaitement reflétée ici dans la qualité des sols respectifs. Mais la fouille de cette maison a permis la découverte d'une seconde table en sigma, également complète, plus grande, en marbre de Larissa. La présence d'une table dans la salle principale, espace de réception de la demeure, *in situ* ainsi que l'indiquaient les vestiges calcinés du support en bois collant encore au marbre par endroits, nous avait amenés à la conclusion que cette salle de réception pouvait aussi servir, le cas échéant, de salle à manger d'apparat. Et sans doute la situation se présentait-elle bien ainsi dans la dernière phase d'occupation de la maison. Mais je crois qu'il en allait autrement à l'origine. Les dégagements au sud de la salle de réception ont, en effet, conduit à la découverte d'un "quartier des hôtes", composé d'une salle à abside que flanquent deux petites chambres ; les sols en mosaïque, bien que fragmentaires, permettent de constater qu'aux semis très simples des chambrettes s'opposait le riche décor d'un rinceau d'acanthe, en guise de bordure, dans la salle centrale. Sur le seuil, dans un cartouche, deux vers de l'*Odyssée*, accueillant l'hôte et l'invitant à manger, portent à identifier cette salle absidée comme salle à *stibadium* ; la luxueuse table en marbre vert de Thessalie doit donc avoir été, selon moi, destinée en un premier temps à ce quartier des hôtes. Ainsi que l'atteste l'état des mosaïques, cette partie de la maison a pu être abandonnée avant la destruction finale de l'ensemble et la table verte récupérée et placée dans la salle de réception, où nous l'avons trouvée sur son support carbonisé[140]. D'autres mosaïques encore de la Maison du Cerf illustrent, de manière particulièrement claire, ce rapport à l'architecture. Au sol du péristyle, en effet, dans l'axe de l'entrée de la salle de réception, avait été placé un grand médaillon contenant une figure de Gê, tourelée comme une Tyché, portant une corne d'abondance et présentant des fruits dans un pli de son vêtement (pl. XXXIV.2). Tout autour du médaillon se développait un quadrillage animé de *xenia*[141]. Quel meilleur emplacement pouvait-on attribuer à ces présents d'hospitalité que

---

138. K. DUNBABIN, Triclinium and Stibadium, in : *Dining in a classical Context* (W.J. Slater ed. ; Michigan, 1991), pp. 121-148.

139. J. BALTY, Nouvelles mosaïques d'Apamée : fortune et déclin d'une demeure (V^e^-VIe s.), in : *VI° Col. mos. ant.*, pp. 187-199.

140. J. et J. Ch. BALTY, Nouveaux exemples de salles à *stibadium*, à Apamée et à Palmyre, in : *Mélanges N. Duval* (sous presse).

cet endroit précis, devant l'entrée de la salle où le maître recevait ses hôtes ? On supposera qu'il y avait naturellement une différence de degré d'intimité avec le *dominus* entre les gens reçus dans la salle de réception, directement ouverte sur le péristyle, et ceux qui pénétraient dans le quartier des hôtes, au cœur même de la maison.

Dans la Maison aux Consoles[142], c'est au sein même de la grande salle (A/A') que se marque cette progression vers une plus grande intimité. L'espace est, en effet, divisé en deux parties par un arc en plein cintre dont les retombées sur des colonnes placées en avant de piliers rétrécissent considérablement le passage. Ces deux parties apparaissent comme fonctionnellement très différentes à la simple lecture du plan, l'une (A) s'affirmant essentiellement comme espace de circulation, l'autre (A') comme une alcôve terminale, un havre de repos, tout au fond de la maison. Or, cette distinction est clairement répercutée au sol : en A, une large croix, faite de plaques de marbre gris veiné, déterminant dans les angles quatre tapis en *opus sectile*, à motifs relativement banals, confirme bien la vocation de passage conférée à cet espace, tandis qu'en A', un pavement plus coloré présentant, en huit tapis différents, un répertoire de motifs nettement plus riche, définit davantage le lieu comme une salle où l'on séjourne ; entre les deux parties, un léger emmarchement surélève la pièce du fond — qui est aussi la plus importante, celle où se retire le maître de maison avec quelques intimes — par rapport à l'autre. Quelques salles secondaires ont conservé leur sol en mosaïque, de qualité moyenne.

Dans l'édifice au *triclinos* aussi est bien mise en évidence la contribution de la mosaïque à marquer une hiérarchisation de l'espace. A la faveur d'une modification de plan visant à agrandir la demeure, dans le courant du Ve siècle[143], et à lui donner un statut plus officiel, de nouvelles salles de représentation ont été créées, dont la principale, située dans l'axe même de l'entrée de la maison et pourvue d'une abside, reçut le somptueux décor d'une mosaïque de chasse, réalisée peut-être par un atelier de Constantinople. Le thème de la chasse, traditionnellement lié à la symbolique du pouvoir, ne peut manquer de confirmer, à mon sens, la fonction officielle qu'impliquent aussi, pour cette salle, l'ouverture sur le péristyle, le plan absidé et une particulière ampleur. Le titre de **μεγαλοπρεπέστατος**, qui qualifie Apellion dans l'inscription mentionnant les travaux de rénovation de 539, désigne d'ailleurs bien ce personnage, sans doute le maître de céans, comme un haut fonctionnaire[144].

---

141. Ou plus exactement : animé de motifs variés dont une majorité de *xenia*. Le livre sorti de presse récemment sur ce thème (*Xenia. Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique antique*, I, Paris-Rome, 1990) ne résout pas tous les problèmes posés par ce type de représentation.

142. J. BALTY, La Maison aux consoles, in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1973-1979* (Bruxelles, 1984) (ci-dessous, *Apamée de Syrie*, III), pp. 22 et 24-26.

143. J. Ch. BALTY, L'édifice dit "au *triclinos*", in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968* (Bruxelles, 1969), p. 113.

144. La création de la *Syria Secunda* vers 415 (cf. J. BALTY, Sur la date de création de la Syria Secunda, *Syria*, LVII, 1980, pp. 465-481) avait fait d'Apamée une capitale de province, lieu possible de résidence d'un gouverneur.

L'allusion à une rénovation du *triclinos*, c'est-à-dire de la salle elle-même et non de la mosaïque, vient rappeler bien à propos que le pavement ne constitue qu'une partie seulement de l'architecture intérieure du bâtiment. Car les effets de la mosaïque au sol se combinaient avec ceux du revêtement des murs et du plafond. Dans quelques cas rares, certains de ces éléments ont été conservés, permettant alors de se faire une idée globale du décor. La salle A/A' de la Maison aux Consoles en offre, pour Apamée, un bon exemple[145]. Les dégagements ont mis au jour, en effet, de très nombreuses baguettes de marbre ou de stuc, des *crustae* de matières variées, des enduits peints et de ci, de là, quelques cubes en pâte de verre[146]. Ce n'était pas suffisant, bien sûr, pour reconstituer l'ensemble du programme décoratif ; du moins, a-t-on pu formuler quelques remarques. J'ai cru, en un premier temps, que des panneaux de *crustae* alternaient avec des panneaux peints imitant le marbre mais je me demande aujourd'hui si ceux-ci ne garderaient pas plutôt la trace d'une réparation de ceux-là. La large plinthe en marbre rose, restée *in situ* le long des murs de la salle, avait été, en effet, complétée par un enduit peint de même couleur à un endroit où elle avait été cassée ; en outre, on a trouvé, à maintes reprises, les mêmes motifs en *crustae* et en peinture. Si le premier état de la décoration murale (datant le plus vraisemblablement de la réfection générale de la demeure après les tremblements de terre de 526 et 528) comportait seulement des *crustae*, il y aurait donc eu parfaite concordance d'esprit entre l'ornementation du sol et des murs, par ce double recours à l'*opus sectile*. Le remplacement des *crustae* par l'enduit peint témoignerait de la nécessité d'une restauration dans le courant du VIe siècle et du désir du propriétaire, à ce moment, de limiter les frais tout en sauvegardant les apparences. On notera d'ailleurs que les *crustae* elles-mêmes ne constituaient guère ici un matériau de premier choix, en dépit de l'effet produit : l'ardoise, le stuc, le calcaire tendre et les tessons de céramique (sigillée claire) remplaçaient, en effet, les marbres précieux habituels dans cette technique. C'était donc, en quelque sorte, un "artisanat de remplacement" qui s'était développé là, à une époque où la tradition et le savoir-faire étaient encore vivants, mais où les matériaux nobles étaient sans doute devenus rares et trop chers.

Mosaïque et société

L'exemple des *crustae* de la Maison aux Consoles montre bien comment le décor domestique peut témoigner d'une situation économique particulière ou d'un phénomène de société. Ainsi, la prospérité de certaines familles apaméennes au Ve siècle et la lente décadence qui les frappe au VIe sont-elles parfaitement perceptibles à travers l'étude des pavements de la Maison du Cerf, par chance bien conservés en assez grand nombre[147]. On

---

145. J. BALTY, *Apamée de Syrie* , III, pp. 32-33 ; cf. aussi EAD., La maison "à consoles" d'Apamée : rapport provisoire 1973-1974, *Ann. arch. ar. syr.*, XXXII, 1982, pp. 11-19.
146. La découverte de tesselles de verre éparses, appartenant à un décor mural, est récurrente dans la fouille mais il est, en revanche, rarissime de mettre au jour des vestiges importants de mosaïque pariétale, comme ce fut le cas à Salamine de Chypre (sur cet ensemble, J. BALTY, Les mosaïques thermes du gymnase à Salamine de Chypre, *Report of the Dep. of Antiq. Cyprus*, 1988, pp. 205-218 ; on notera ici l'absence totale de pâtes de verre parmi les matériaux utilisés).
147. J. BALTY, in : *VI° col. intern. mos. ant., cit.*, pp. 187-199.

soulignera surtout l'intérêt d'une de ces mosaïques : celle qui couvre le vaste espace G (pl. XXXII.2) et dont les restaurations successives permettent de suivre non seulement la dégradation des moyens financiers du propriétaire mais aussi son souci tenace de sauvegarder les apparences et de rester fidèle à son passé opulent. Le maintien en place, dans son état d'origine (fin IVe/début Ve siècle) et l'entretien soigneux de l'inscription homérique qui identifie le "quartier des hôtes" sont révélateurs à cet égard ; et le médaillon de Gê qui marque, dans le portique du péristyle, l'accès vers la grande salle de réception atteste, lui aussi, plus de prétentions que de moyens financiers ; car la mosaïque n'est certes pas issue des meilleurs ateliers encore actifs sur le marché[148].

Ainsi, qu'elle soit le reflet de fluctuations économiques ou le témoignage d'aspirations culturelles ou philosophiques, la mosaïque, comme l'architecture dont elle fait partie intégrante, offre, d'une manière ou d'une autre, une image de la société qui la produit. Elle peut donc être aussi parfois moyen de propagande ou instrument de domination. C'est comme telle que l'analyse, pour l'Antiquité tardive, L. Schneider dans son livre récent[149]. Les images de la *villa*, du *dominus* et de la *domina* entourés de serviteurs porteurs de riches étoffes et de vaisselle d'argent, la représentation des produits de la terre et de la mer, des chasses, des travaux des champs, des figures mythologiques elles-mêmes forment ensemble un système structuré dont l'unique but est d'exalter la domination des *potentiores* sur la totalité du monde (terre, eau, air). On ne peut nier, admettons-le, que se sente, à travers les textes et les images de l'Antiquité tardive, une organisation progressive du pouvoir des puissants, une lente mise en place de la féodalité. A côté de thèmes de domination "classiques", comme celui de la chasse, en apparaissent effectivement d'autres, particulièrement révélateurs : celui du jeune serviteur p. ex., aux riches vêtements, à la chevelure ondoyante, qui par sa prestance fait honneur au maître (pl. XLIII). J'avais étudié naguère[150] l'apparition, vers la fin du IIIe siècle, de ce type iconographique et l'avais simplement attribué au renouveau du répertoire, caractéristique de l'époque, sans insister suffisamment toutefois sur les implications sociales de cette création, ni sur l'importance de cette prise de conscience plus aiguë de la toute-puissance des images et de leur utilisation à des fins de pouvoir personnel à l'échelon privé. Ce thème du serviteur ne fait d'ailleurs que répondre à celui du *dominus* et de la *domina*, également apparu à l'époque tardive. Et ce n'est pas un hasard non plus si la glorification, assez traditionnelle, de Gê entourée des Saisons, comme garante de la fécondité[151], a pris la forme, sur la mosaïque du Seigneur Julius, d'une offrande aux maîtres de la demeure. On ne peut donc nier qu'il y ait, sous-jacente à ces évocations apparemment banales d'un

---

148. Ceux qu'on voit à l'œuvre à la cathédrale de l'est p. ex., dans les mosaïques commandées par Paul (cf. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, pp. 140-143, avec bibl. antér.).

149. L. SCHNEIDER, *Die Domäne als Weltbild*, *cit.*

150. J. BALTY, *Paedagogiani*-pages, de Rome à Byzance, in : *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*, *cit.*, pp. 299-312 ; ici même pp. 227-237.

151. On la trouve notamment dans l'édifice de Beit Jibrin où la référence à la prospérité du domaine apparaît en outre dans la représentation d'un cavalier (le *dominus* ?) parcourant à cheval un paysage nilotique : *Rev. bibl.*, XXXI, 1922, pl. X.4.

paisible paysage champêtre, une volonté d'imposer une image de pouvoir[152]. Ce qui paraît plus douteux cependant, c'est que la tendance ait pris le caractère systématique qu'imagine Lambert Schneider dans son livre. Car s'il y avait eu réellement, dans l'Empire, une théorie de l'image comme technique de domination, le même modèle aurait été appliqué partout et ne serait pas l'apanage de certaines provinces seulement, l'Afrique du Nord en particulier. Pourquoi les *potentiores* d'Aquitaine, qui construisaient encore aux IVe et Ve siècles des villas somptueuses, choisissaient-ils, de préférence à tout autre, des décors végétaux[153] et non une imagerie socialement valorisante, si celle-ci existait à plus large échelle ?

La question se pose de manière encore plus pressante pour l'Orient. Les études menées notamment dans le Massif Calcaire de Syrie du Nord sur l'architecture domestique montrent, en effet, qu'il n'y a pas eu là de véritable équivalent des riches villas campagnardes d'Occident[154]. Si la qualité de l'appareil et l'élégance des façades, animées de portiques sur plusieurs étages parfois, peuvent faire illusion au premier abord, le petit nombre et l'exiguïté des salles qui ouvrent à l'arrière ne sauraient tromper : aucune véritable salle à manger, aucun espace de réception, pas d'installation thermale ni sanitaire, aucune bibliothèque bien sûr ; seulement quelques salles de dimensions moyennes, sans attribution définie, adaptées sans doute aux besoins de paysans libres ou d'intendants du domaine, mais certainement pas au train de vie d'un grand propriétaire. Or, les résultats partiels qu'ont apportés déjà les dégagements entrepris à Apamée démontrent, en revanche, que les vastes demeures, implantées dans le tissu urbain dès la reconstruction de la ville en 115, continuent à vivre, à prospérer, à s'embellir pendant toute l'Antiquité tardive, jusque dans la première moitié du VIe siècle au moins. La conclusion s'impose ici avec évidence : les propriétaires fonciers de cette région ne se sont pas, même temporairement, installés à la campagne, comme ceux d'Afrique du Nord, d'Espagne ou de Gaule, mais sont restés en ville. C'est d'ailleurs bien aussi ce qui ressort de la correspondance de Libanius dont les riches amis — curiales, avocats, professeurs ou fonctionnaires impériaux —, grands ou moyens propriétaires, vivent en ville et ne sauraient, on le devine à la lecture des lettres, se passer du rythme animé de la cité, des contacts de tout genre qui en découlent, de l'activité intellectuelle aussi qui s'y développe. La société que dépeint Libanius ne ressemble en rien à celle d'Occident ; ses aspirations sont tout autres. Paul Petit l'a souvent noté : "L'existence idéale lui paraît celle du propriétaire foncier, vivant certes de ses

---

152. La liaison plus particulière de l'idéologie de domination avec l'implantation à la campagne a été bien mise en évidence pour la Venise du XVIe siècle : R. BENTMANN et M. MÜLLER, *La villa, architecture de domination* (Bruxelles, 1975), pp. 113-138.

153. Cf. C. BALMELLE, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, IV. *Aquitaine*, 1 (Paris, 1980), pp. 13-19 ; 2 (Paris, 1987), pp. 13-19.

154. J.-P. SODINI et G. TATE, Maisons d'époque romaine et byzantine (IIe-VIe siècles) du Massif Calcaire de Syrie du Nord. Etude typologique, in : *Apamée de Syrie*, III, pp. 377-446 ; J. Ch. BALTY, Notes sur l'habitat romain, byzantin et arabe d'Apamée. Rapport de synthèse, *ibid.*, pp. 492-497 ; et, en dernier lieu, G. TATE, *Les campagnes de la Syrie du Nord du* IIe au VIIe *siècle*, I (Paris, 1992), pp. 257-267.

revenus agricoles, mais demeurant à la ville [...] et s'y délassant en y recevant ses amis"[155]. C'est sans aucun doute dans le long passé grec de la Syrie, l'intense développement des cités (attesté ne serait-ce que par la multiplicité des monnayages locaux) et surtout le sens de la tradition municipale entretenu par la *paideia*[156] qu'on cherchera l'explication de ces différences profondes qui séparent ici Orient et Occident. Or, l'étude des mosaïques m'avait amenée à de semblables conclusions[157] : en raison d'un substrat grec important, surtout dans les villes de la Syrie côtière, la tradition hellénistique s'était, en effet, maintenue forte pendant longtemps, retardant jusqu'à la fin du IVe siècle une évolution du style marquée en Occident dès la fin du IIIe ; et c'est aussi l'antique pénétration grecque qui rend compte d'une autre spécificité encore de la mosaïque romaine orientale, à savoir le goût de l'abstraction et de la démarche spéculative. Tandis que le Seigneur Julius se faisait représenter dans ses terres, aux abords de sa *villa*, entouré de sa domesticité nombreuse et recevant, sous une forme toute matérielle, l'hommage des Saisons, le propriétaire de l'édifice au *triclinos* passait commande, vers le même moment, de la prestigieuse mosaïque de Gê et des Saisons (sous forme de personnifications munies d'attributs) (pll. XV.3, XVI) et Sopatros — ou un autre — faisait couvrir de tableaux philosophiques aux implications subtiles le sol de l'école néo-platonicienne (pll. XLVIII-LI). Plus tard même, au Ve ou au VIe siècle, quand se répand en Orient le goût des décors de chasse, attesté plus tôt en Afrique du Nord, on constate que si le thème est identique, le mode de représentation diffère fondamentalement entre les deux parties de l'Empire : K. Dunbabin y a été sensible, qui propose, dans son chapitre de synthèse, une confrontation entre la chasse de *Megalopsychia* à Antioche et la mosaïque de Magerius à Smirat, pour conclure en soulignant le "réalisme narratif" des Africains face à la manière "beaucoup plus allusive et symbolique" des Orientaux[158]. L'exemple des deux mosaïques exaltant la chasse dans l'édifice au *triclinos* pourrait bien être évoqué aussi dans ce contexte : la "grande chasse" représentant une chasse idéale (pl. XXII) et la chasse des Amazones ancrée dans un passé mythique (pl. XXIV.1) ; on ne trouve ici rien de personnel ni de narratif. L'essor sur les pavements des personnifications et allégories (*Ktisis, Ananeosis, Dynamis* ...) dont il a été question déjà confirme bien cette tendance plus abstraite de la mosaïque orientale, enracinée dans la tradition grecque. Même si l'on admet, avec K. Dunbabin, que les *potentiores* d'Orient ne devaient pas, somme toute, se différencier beaucoup de ceux d'Occident quant aux objectifs poursuivis, on reconnaîtra que leur genre de vie, leurs intérêts et leurs priorités étaient apparemment autres : le choix d'un habitat urbain, l'architecture et le décor domestique l'attestent bien. Aussi, les conclusions de L. Schneider, même nuancées, ne peuvent-elles pas être retenues, me semble-t-il, pour les provinces orientales.

---

155. P. PETIT, *Libanius et la vie municipale à Antioche au IVe siècle après J.-C.* (Paris, 1955), p. 334.
156. Cf. P. PETIT, *Les étudiants de Libanius. Un professeur de faculté et ses élèves au Bas Empire* (Paris, 1957), p. 192.
157. J. BALTY, *Iconographie classique et identités régionales* (= *Bull.corr.hell..*, Suppl. XIV), *cit.*, pp. 395-405 ; ici même pp. 153-159.
158. K. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage* (Oxford, 1978), pp. 227-229.

Je ne voudrais pas passer sous silence enfin, dans le cadre de ce dernier chapitre sur les échos sociaux de la mosaïque, la thèse de S. P. Ellis sur le "Late Roman aristocrat", également fondée plutôt sur des exemples occidentaux[159]. L'analyse qui y est proposée de certaines mosaïques ne laisse pas d'étonner en effet ... Soucieux de démontrer l'immense désir de domination de cet aristocrate d'époque tardive, l'auteur reprend le commentaire de la fameuse inscription de la mosaïque du "Palais de Théodoric" : *Sume quod autumnus, quod ver, quod bruma, quod aestas alternis reparant*, sur la base d'une nouvelle lecture :"*Sum e quod autumnus...reparant* " ; et il traduit : " I am [he] through whom Autumn, Spring, Winter and Summer are in turn restored"[160]. L'aristocrate, maître des Saisons, devient ainsi le dispensateur de tous les biens ... Une démonstration entachée de pareille manipulation préalable et d'une semblable méconnaissance du latin n'inspire guère confiance, on en conviendra, et les assimilations qui nous sont présentées ensuite du propriétaire avec Bellérophon, Héraclès, Kairos (!) ou Méléagre n'emportent pas l'adhésion. Au total, si l'on ne peut nier que la classe dominante ait cherché à s'affirmer comme telle à travers une imagerie spécifique (scènes de chasse, mais aussi thèmes renvoyant à la prospérité agricole, à la fertilité des champs, p. ex. thèmes nilotiques), il est cependant difficile d'admettre qu'il y ait eu là un véritable système, minutieusement organisé.

En dehors des riches, peu de gens étaient vraiment concernés par la mosaïque, trop chère pour eux. Les dédicaces au sol des églises ont toutefois gardé le souvenir, pour l'Antiquité tardive, d'offrandes collectives qui permettaient aux plus humbles de participer, dans une certaine mesure, à la décoration du sanctuaire. Mais ces donateurs modestes ne jouaient naturellement aucun rôle dans le choix des motifs qu'ils offraient et il est malaisé de cerner, à travers le faible indice d'une simple mention, leur personnalité ou leur niveau social. Les inscriptions attestent généralement que leur motivation principale était de garantir leur salut et celui de leur famille[161]. C'est d'ailleurs aussi bien souvent sous la forme d'une prière ou d'un vœu de salut que se présentent, à la fin de l'Antiquité, les signatures d'artisans sur les pavements d'églises[162].

*

* *

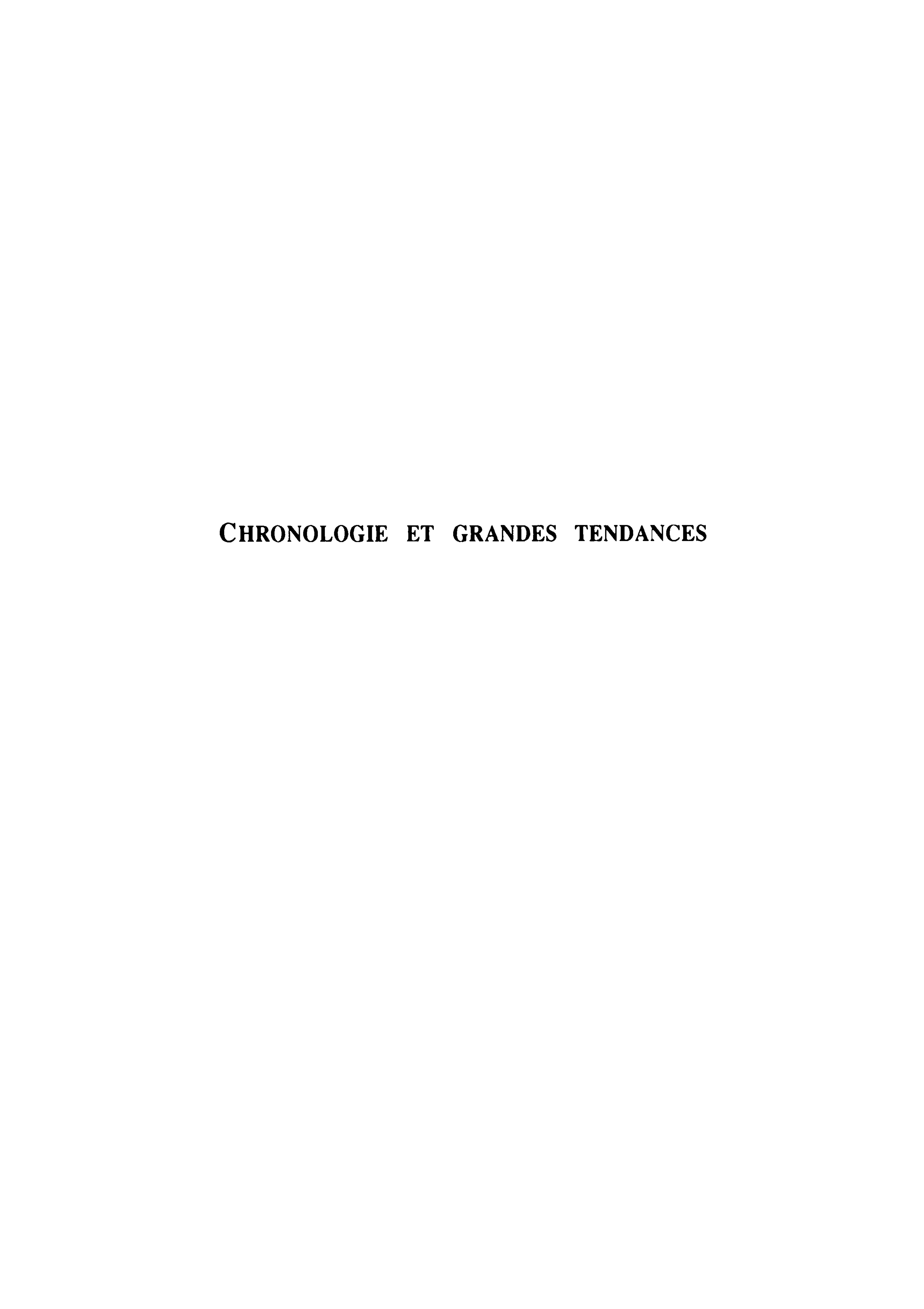
C'est sous ces différents angles que doit se faire, me semble-t-il, l'étude des mosaïques. L'analyse simplement descriptive, assortie d'une datation générale sans justification explicite, ne saurait suffire. L'établissement d'une chronologie raisonnée est

---

159. S. P. ELLIS, Power, Architecture and Decor : How the Late Roman Aristocrat Appeared to His Guests, in : E.K. GAZDA (ed.), *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula* (Ann Arbor, 1991), pp. 118-134.
160. *Ibid.*, p. 125 (et note 38 :"My translation" ...).
161. Sur ces inscriptions, cf. J.-P. CAILLER, Les dédicaces privées de pavements de mosaïque à la fin de l'Antiquité, in : *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge*, II (Paris, 1987), pp. 31-32.
162. C. BALMELLE et J.-P. DARMON, *loc. cit.*, pp. 247-248.

primordiale car elle conditionne, de manière impérative, l'utilisation de la mosaïque comme document. Si la date ne peut être approchée de façon précise, on s'en tiendra à une fourchette plus large : peut-être des trouvailles ultérieures fourniront-elles de nouveaux éléments d'évaluation. Si la mosaïque est décorée d'une scène figurée, quelle qu'elle soit, une étude iconographique détaillée s'impose : c'est elle qui permettra d'inscrire le document dans une tradition et de mieux en saisir l'apport et l'originalité. Une fois l'image clairement définie, se posera la question de la signification éventuelle. Ici, les attitudes divergent entre les partisans de l'interprétation symbolique et les défenseurs de l'idée de l'ornementation gratuite : on peut l'admettre. Mais il y a des cas néanmoins où l'interprétation s'impose et il convient bien de les envisager. La conception de la mosaïque comme composante de l'architecture implique d'ailleurs une interrogation sur le sens des images[163]. On ne décore pas de la même manière une salle à manger et une salle de bain. C'est cette étude "totale" qui finalement permet de caractériser la mosaïque comme le "miroir" de la société qui la produit. Un document qui reste isolé est perdu, même s'il a été minutieusement décrit et analysé en soi. Pour qu'il serve vraiment, il doit être inséré dans un système de connections polyvalent (au plan de l'histoire de l'art, des idées, de l'architecture, de la société) : ainsi, fera-t-il partie du tissu même de l'histoire d'une région.

163. On rappellera, à cet égard, les recherches de K. Dunbabin déjà évoquées ci-dessus (n. 97).



CHRONOLOGIE ET GRANDES TENDANCES

LA MOSAÏQUE EN SYRIE

I. INTRODUCTION

Technique spécifiquement grecque à l'origine, devenue romaine par la suite, la mosaïque, utilisée comme revêtement de sol, jouissait dans la province antique de Syrie d'un incontestable succès, ainsi que l'attestent les très nombreuses découvertes de ces cinquante dernières années (la mosaïque servant de revêtement mural n'entre guère en ligne de compte ici, faute de vestiges suffisants qui permettent de l'étudier).

Or, si la riche documentation fournie autrefois par l'exploration systématique du site de l'ancienne métropole d'Antioche est aujourd'hui bien connue grâce au magistral ouvrage de Doro Levi[1], d'autres pavements, d'un intérêt pourtant exceptionnel parfois, n'ont pas toujours retenu l'attention qu'ils méritent. C'est donc à tous ces documents trouvés sur le territoire de la Syrie actuelle que s'attache plus particulièrement la présente étude, les pavements d'Antioche n'étant envisagés ici qu'à titre de comparaison ou comme point de référence obligé[2].

Il va sans dire que semblable recherche, portant sur la production de toute une province pendant plusieurs siècles, se heurte d'emblée à un certain nombre de difficultés, les unes liées au caractère lacunaire de la documentation pour un même lieu, les autres dues à l'absence de critères objectifs susceptibles de fonder correctement la datation.

Si l'on excepte le cas d'Antioche, où l'énorme quantité de mosaïques recueillies a permis la constitution de séquences chronologiques quasi ininterrompues, on peut dire qu'aucun endroit n'a livré des mosaïques de toutes les époques : la mosaïque hellénistique n'est représentée nulle part — pas même à Antioche —, contrairement à ce qu'on aurait pu croire en raison de la profonde hellénisation de toute la zone côtière, après la fondation de la Tétrapolis par Séleucos Nicator (300) ; il en va presque de même des pavements des deux premiers siècles de l'Empire romain (une seule mosaïque du Ier siècle, conservée sous des bâtiments postérieurs, à Apamée) ; la deuxième moitié du IIIe siècle et le début du IVe ne sont pratiquement illustrés que par la production des ateliers de Shahba-*Philippopolis* et de Palmyre, tandis qu'à Apamée (et en Apamène de manière générale) ce sont les mosaïques d'époque plus tardive (deuxième moitié du IVe, V^e^ et VIe siècles) qui sont les plus nombreuses. Ce caractère disparate de la documentation empêche souvent d'étudier l'évolution du répertoire et du style sur une longue période en un même lieu et de distinguer des «écoles».

---

1. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947).
2. Pour une étude plus large, comprenant Antioche et les autres provinces orientales, on se reportera à : J. BALTY, La mosaïque au Proche-Orient, I. Des origines à la Tétrarchie, in : *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II. 12. 2 (Berlin-New York, 1981) (cité ci-après : *ANRW*, II.12.2), pp. 347-429.

Le problème chronologique n'est pas moindre : certains pavements aujourd'hui complètement isolés, dépourvus de contexte archéologique, ne peuvent être datés que par l'analyse stylistique, toujours aléatoire ; dans plusieurs cas même, seuls les panneaux historiés, ou pseudo-emblémas, ont été déposés et restaurés, [492] ce qui rend impossible l'examen de la composition d'ensemble du pavement et l'analyse du décor géométrique de l'encadrement, deux démarches généralement plus révélatrices pour la détermination d'une date que l'étude du style des figures elles-mêmes.

A partir du Ve siècle, voire déjà à la fin du IVe, il arrive fréquemment que le pavement soit daté par une inscription ; une datation de ce type constitue évidemment un point de repère de première importance dans l'établissement d'une chronologie ; elle permet par ailleurs une prise de conscience plus nette des dangers de la méthode trop exclusivement stylistique : rappelons l'exemple bien connu du portique de la Grande Colonnade d'Apamée dont le tapis de mosaïque présente un échantillonnage de styles qu'on n'aurait jamais imaginés contemporains si la dédicace de 469 n'avait garanti l'homogénéité du travail.

Les conditions de l'étude étant différentes, on le voit, selon qu'il s'agit de mosaïques plus anciennes ou plus récentes, il m'a paru préférable de diviser chronologiquement la matière en deux chapitres, l'un portant sur les mosaïques d'époque romaine jusqu'à Théodose, l'autre couvrant la période allant de Théodose à l'invasion arabe.

II. DU Ier SIÈCLE À THÉODOSE

1. État de la documentation

Apamée

C'est au cours du dégagement de l'édifice «au *triclinos*», en 1970, que fut mise au jour la plus ancienne mosaïque trouvée jusqu'ici en Syrie[3] (pl. I.1). Le tapis, qui affecte la forme d'un large Π, semble avoir été conçu pour s'adapter à un bassin central préexistant. Son ornementation, d'une grande sobriété, est constituée de carrés à motifs géométriques (jeux de losanges, de carrés et de triangles juxtaposés ou imbriqués ; rosace avec décor de croisettes) en quatre couleurs (noir, saumon, jaune, sable) s'enlevant à intervalles plus ou moins réguliers sur un fond blanc, à l'intérieur d'une double bordure. Le caractère exclusivement géométrique de ce décor, la simplicité des motifs mis en œuvre et l'emploi d'une polychromie restreinte tendent à situer le pavement dans la tradition de la mosaïque-tapis d'époque hellénistique et autorisent à lui assigner une date relativement haute dans le Ier siècle ap. J.-C.

Pour les périodes immédiatement postérieures, le site n'a livré aucun document : ni pour le IIe siècle — qui fut pourtant celui des grands travaux d'urbanisme et de reconstruction, après le tremblement de terre de 115 —, ni pour le IIIe, à une exception près. Composée

3. C. JOURDAIN, Sondages dans l'insula "au triclinos", 1970 et 1971, in : *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969-1971* (Bruxelles, 1972), pp. 129-132 et fig. 11 p. 133 ; J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie* (Bruxelles, 1977), pp. 12-13 ; EAD., in : *ANRW*, II.12.2, pp. 359-360.

d'un pseudo-embléma à sujet mythologique cerné d'un large encadrement géométrique, cette mosaïque ornait le *triclinium* en T d'une importante demeure située au cœur de la ville[4]. Du tableau central, il ne reste que quelques fragments à peine déchiffrables : une silhouette de Pan, des Eros ailés, une figure féminine qu'on croit pouvoir identifier avec Aphrodite. Aussi, n'est-ce pas là mais bien dans la richesse du décor géométrique que réside l'intérêt principal de ce pavement (pl. III.1) : insérés dans une composition d'étoiles à huit losanges en relief, de grands carrés ornés de médaillons variés et somptueux alternent avec des carrés plus petits posés sur la pointe. Si ce type de composition apparaît à Antioche dès l'époque sévérienne, c'est cependant à une date quelque peu postérieure que conduit ici l'analyse des différents motifs de remplissage : la prédilection marquée pour les éléments en relief, la tendance à la décomposition et à la surcharge mais surtout le recours déjà fréquent aux motifs de style arc-en-ciel (utilisation de tesselles posées sur la pointe et alternance des couleurs) caractéristiques du IV[e] siècle autorisent à dater l'œuvre de la deuxième moitié du III[e] siècle. L'extraordinaire maîtrise technique dont témoigne l'encadrement géométrique n'est pas démentie par l'exécution, sobre et nerveuse, du rinceau sur fond noir (peuplé d'animaux) qui ferme la composition d'un seul côté.

[493] Toutes les autres mosaïques découvertes à Apamée sont plus tardives. Le pavement, aujourd'hui assez ruiné, de la salle AB (pll. XIV, XV.1), dans l'édifice «au *triclinos*», pourrait remonter à la fin de l'époque constantinienne (deuxième quart du IV[e] siècle), ainsi que semble l'indiquer la composition du tapis principal que les évolutions d'un double méandre subdivisaient en petits panneaux à scènes mythologiques (Zeus et Hermès ; Héraclès et Dionysos...) ou pittoresques (paysages alexandrins) et bustes de Sages aux quatre angles (Chilon de Sparte). Le style expressionniste des figures de même que la confrontation, sur bien des points, avec la mosaïque de la Villa Constantinienne d'Antioche tendent aussi à confirmer cette date[5].

Pour la longue série de mosaïques mises au jour sous la cathédrale[6], une datation dans la deuxième moitié du IV[e] siècle est pleinement assurée, malgré l'absence de toute inscription, par le caractère même du décor géométrique où se retrouvent non seulement les schémas favoris de cette époque (compositions d'octogones et de croix, de carrés droits et diagonaux ; évolution d'un méandre fait d'une tresse et d'un câble) mais aussi les innombrables motifs de remplissage du style arc-en-ciel (zigzags, chevrons, damiers ...), qu'accompagnent toujours les solides en perspective et les méandres en relief, répandus à Antioche au même moment (pll. XVIII.1, XIX.1). Sur la riche polychromie du fond géométrique, se détachent, à intervalles réguliers, des panneaux historiés dont l'exégèse a permis de préciser la date. Le plus connu de ces panneaux est celui qui met en scène Socrate, enseignant au milieu de six vieillards barbus, selon un schéma iconographique courant déjà récupéré par le christianisme et repaganisé ici : Socrate représenté parmi les Sages de l'Antiquité à la manière du Christ parmi les Apôtres (pl. XLVIII.2). Un autre personnage, également réputé pour sa sagesse, Ulysse, apparaît sur un tableau de la même série : la

4. *Mos. ant. Syrie*, *cit.*, pp. 26-27 ; *ANRW*, II.12.2, pp. 413-415.
5. J. BALTY, Une nouvelle mosaïque du IV[e] siècle dans l'édifice dit "au *triclinos*" à Apamée, *Ann. arch. ar. syr.*, XX, 1970, pp. 81-92 ; ici-même pp. 177-190.
6. Pour la bibliographie complète sur cet ensemble, cf. ici-même p. 265.

mosaïque des Thérapénides (les servantes) illustre en effet les retrouvailles du héros et de Pénélope en présence de la vieille nourrice Euryclée, tandis que de jeunes servantes dansent aux portes du palais (pl. XLVIII.1). Evocation d'un passage de l'*Odyssée* (XXIII, 132-135 et 144-147), cette scène se lit aussi à un autre niveau, car Ulysse était devenu pour les philosophes néo-platoniciens l'image même du sage, celui qui, [495] longtemps ballotté sur la mer, symbole des changements perpétuels de la matière, retrouve Pénélope au terme du voyage, c'est-à-dire la Philosophie, et peut enfin rejeter son enveloppe terrestre pour vivre dans l'au-delà. A la lumière de cette interprétation néo-platonicienne, la présence de *Kallos* et de *Charis* (allégories de la Beauté et de la Grâce) sur un panneau voisin (fragmentaire) n'étonne guère. Également centré sur le thème de la Beauté, un quatrième tableau, longue fresque à treize personnages désignés chacun par une inscription, figure le Jugement des Néréides (fig. 3). Aphros, jeune Triton personnifiant l'écume marine et Bythos, vieillard majestueux, coiffé d'un *calathos* d'algues, divinité des abysses profonds, campent le paysage où se déroule la scène. La présence d'Aglais (ou Aglaia, l'une des trois Grâces), d'Aphrodite[7] et de Peithô (la Persuasion, souvent liée à Aphrodite) désigne d'emblée l'objet du concours : c'est un *agôn peri kallous*. A gauche, la première «concurrente», Thétis, assistée de sa fille Doris (pl. L.1) ; au centre, Bythos, ensuite Krisis, allégorie du Jugement (pl. XLIX), et, siégeant derrière une table où est déposée la couronne, enjeu du concours, Poséidon et Amymone ; à droite, enfin, fermant la composition, Cassiopée, rivale heureuse de Thétis, dévoilée par une servante et couronnée par la Victoire (pl. LI.1), épilogue inattendu certes témoignant d'une version différente de celle qu'avaient popularisée les *Métamorphoses* d'Ovide (IV, 670 - 740). C'est donc bien autour des idées de Beauté et de Sagesse que s'ordonnent les différentes scènes de cet ensemble. Or, une telle volonté de revalorisation des idéaux païens ne peut se concevoir ni sous Constance — dont les édits visaient, dès le milieu du IVe siècle, à interdire le paganisme —, ni sous Valens ou Théodose ; aussi bien est-ce à la personnalité de Julien et plus particulièrement au séjour de l'empereur à Antioche (362 - 363) qu'il convient de lier ce remarquable programme décoratif, sans doute destiné à décorer les locaux de la célèbre école néo-platonicienne d'Apamée dont Julien admirait, plus que tout autre, le fondateur Jamblique. Faut-il rappeler en outre la véritable dévotion que l'empereur vouait à Socrate : «Tous ceux que sauve aujourd'hui la philosophie sont redevables à Socrate de leur salut», écrivait-il à Thémistius[8]. La datation dans la deuxième moitié du IVe siècle qu'autorise l'examen du décor géométrique se trouve ainsi précisée sur la base d'arguments tout autres que stylistiques ; l'analyse du style même ne manque pas de confirmer d'ailleurs la date proposée, car ces mosaïques, par leur caractère éminemment pictural et le choix d'un type de composition quelque peu anachronique déjà à cette époque (pseudo-emblémas relativement petits se détachant sur fond géométrique), s'inscrivent parfaitement dans le courant classicisant et conservateur inspiré par Julien lui-même.

---

7. Cette première interprétation que nous avions proposée doit être rejetée : il est plus vraisemblable d'identifier le personnage comme une Néréide ; cf. W. A. DASZEWSKI, Cassiopeia in Paphos — a Levantine going West, *Intern. Arch. Symposium "Cyprus between the Orient and the Occident"* (Nicosie, 1986), p. 457.

8. *Ep. à Themistius*, 264 d.

On rattachera aussi à cette tradition — et peut-être à la production du même atelier — la mosaïque de Gê et des Saisons (pll. XV.3, XVI), découverte dans l'édifice «au *triclinos*»[9], œuvre qu'il eût été impossible de dater, tant elle reproduit fidèlement un modèle antérieur, n'étaient la composition (*scuta* entrecroisés) et le caractère typiquement arc-en-ciel du décor géométrique. Ce décor géométrique de style arc-en-ciel prend, au cours de la deuxième moitié du IVe siècle, une importance qui culmine à la fin du siècle, quand se produit, dans le répertoire de la mosaïque, une véritable rupture due à la désaffection pour les thèmes mythologiques dans une société de plus en plus marquée par un christianisme triomphant. Les pavements de la synagogue (392), ceux de quelques maisons d'Apamée et surtout des églises devenues de plus en plus nombreuses dans la région (notamment Khirbet Muqa, 393/394), en témoignent à suffisance, ainsi qu'on le verra ci-dessous.

Shahba-Philippopolis

Un grand nombre de mosaïques d'excellente qualité ont été trouvées à Shahba-*Philippopolis* dans le sud de la Syrie[10]. Or, ce n'est qu'en 244 que la petite bourgade de Shahba devient colonie romaine sous le nom de *Philippopolis* et se couvre de monuments prestigieux par la volonté de Philippe l'Arabe, qui voulait honorer ainsi l'endroit où il était né. Un atelier de qualité ne pouvant se concevoir dans une localité modeste, cette date de 244 constitue un *terminus post quem* obligé pour toutes les mosaïques de Shahba.

[496] Trois d'entre elles peuvent être mises en rapport avec ces premiers embellissements de la ville, vers le milieu du IIIe siècle : l'Aphrodite à sa toilette, l'Artémis au bain surprise par Actéon et la scène où apparaît Ploûtos, œuvres où se marque encore, semble-t-il, l'influence du style sévérien. C'est en effet une datation purement stylistique qu'on est amené à proposer cette fois, datation rendue particulièrement ardue ici par l'absence presque totale d'ornementation géométrique, le manque de confrontations étroites avec d'autres mosaïques d'Orient et enfin l'habileté même des artistes à reproduire très fidèlement des modèles antérieurs. Assise dans une coquille que soutiennent deux centaures marins, Aphrodite, presque entièrement nue, tient de la main droite une mèche de son opulente chevelure noire, de la gauche un miroir à manche qui lui renvoie son image inversée (pl. VI.1). Au-dessus d'elle, deux Amours en plein vol tendent un voile gonflé par le vent. Ce thème, unique en Syrie jusqu'ici, jouissait au contraire d'un très large succès dans la mosaïque africaine et la comparaison avec la Vénus de Bulla Regia en Tunisie (deuxième moitié du IIIe siècle) est assez frappante. On supposera dès lors que, pour la décoration de sa ville, Philippe l'Arabe avait fait appel, en plus des artistes syriens qu'il avait pu recruter dans le pays, à des ateliers venus d'autres régions de l'empire[11].

---

9. J. BALTY, Mosaïque de Gê et des Saisons à Apamée, *Syria*, L, 1973, pp. 311-347 ; ici-même pp. 191-215
10. *Mos. ant. Syrie, cit.*, pp. 16-25, 28-29, 36-69 ; *ANRW*, II.12.2, pp. 396-403, 409-411, 422-425 ; en dernier lieu, J. BALTY, Les mosaïques de Shahba-*Philippopolis* : chronologie, ateliers, commanditaires, in : *History and Archaeology of the Mohafazat of Suweida*. Actes du colloque de Suweida, 1990 (à paraître) ; ici-même pp. 141-148.
11. Je ne crois plus aujourd'hui que cette hypothèse soit nécessaire (cf. ci-dessus, p. 35)

Le thème d'Artémis surprise par Actéon a été fréquemment traité dans l'art romain, tant en peinture qu'en sculpture : sur un fond de paysage rocheux, la déesse, accompagnée de ses nymphes, est [498] représentée accroupie dans la source (pll. VI.2, VII.1) ; derrière un massif, surgit le buste d'Actéon dont la tête porte déjà des cornes ramifiées, préfiguration de sa métamorphose ; deux figures féminines observent la scène. Les parallèles étroits qu'on trouve dans la peinture pompéienne pour l'attitude de la déesse accroupie, de même que la confrontation avec une mosaïque de Timgad iconographiquement très proche, permettent d'imaginer qu'une peinture célèbre a pu servir de modèle à différentes variations sur ce thème. Les motifs décoratifs des encadrements confirment une datation vers le milieu du IIIe siècle ; surcharge de l'ornementation dans le «ruban à disques» de la première bordure et luxuriance végétale, de caractère encore sévérien, dans la superbe guirlande de fruits et de fleurs, peuplée d'oiseaux, que soutiennent, tels des Amours, de petits Attis ailés.

La troisième mosaïque de ce premier groupe appartient à la série des scènes d'hommage aux divinités de la fertilité (pl. VII.2), dont les propriétaires de grands domaines, dans les provinces orientales surtout, se plaisaient à orner leur demeure. Elle pourrait avoir été exécutée par le même atelier que la mosaïque d'Artémis, vu l'affinité de style dans le rendu des figures. L'élégant rinceau d'acanthe sur fond noir orné de masques végétalisés (pl. VII.3) et d'Amours chasseurs est contemporain du tableau central sur trois de ses côtés ; le quatrième côté a été complètement refait, probablement à l'époque constantinienne.

Exécutée quelque peu plus tard, dans un style qui rappelle beaucoup déjà certaines œuvres de la deuxième moitié du IIIe siècle à Antioche (Maison du bateau des Psychés), la mosaïque du Dionysos ivre accompagné d'un Satyre présente la composition classique du petit pseudo-embléma s'enlevant sur un large fond décoratif ; exceptionnellement les différentes bordures ont été conservées : onde, cercles sécants, postes.

Un deuxième groupe de mosaïques pourrait être datée en revanche, toujours sur la base de constatations stylistiques, de la fin du IIIe ou du début du IVe siècle (époque de la Tétrarchie). Trois d'entre elles proviennent d'une même maison et illustrent un programme unique, centré sur l'idée de mariage. La plus grande, qui constituait sans aucun doute le pavement du *triclinium*, figure, dans un médaillon circulaire, une scène de banquet qu'on a pu interpréter comme un festin de noces, en raison de la place prépondérante réservée, au centre de la composition, à l'un des couples (pl. VIII.1) : l'homme vêtu d'une ample tunique blanche à *clavi* pourpres, légèrement tourné vers sa compagne, lui a passé le bras autour des épaules et tient dans la main gauche un petit lièvre (symbole érotique) ; la femme, reconnaissable à ses cheveux flottants, à son vêtement, à ses bijoux, tend à son partenaire une coupe et tient un bouton de rose dans la main gauche ; d'autres personnages ont pris place autour de la table tandis que le *tricliniarius*, bel esclave-serveur, debout à l'avant-plan, à côté d'une grande amphore, assure le service[12]. Ce médaillon central est inscrit dans un carré dont les écoinçons sont ornés de Victoires ailées en trompe-l'oeil ; un large encadrement présente un décor de motifs géométriques — où se remarquent déjà quelques

12. Sur ce type iconographique, cf. J. BALTY, *Paedagogiani*-pages, de Rome à Byzance, in : *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye* (Bruxelles, 1982), pp. 299-312 ; ici-même pp. 227-237.

panneaux arc-en-ciel — alternant avec des motifs de *xenia* (poules, canards, pigeons, légumes ...), rares en Orient.

Une deuxième mosaïque, très lacunaire, figure le long cortège nuptial de Thétis et Pélée ; la troisième enfin (pl. IX.1) met en scène trois figures allégoriques féminines désignées par des inscriptions : *Eutekneia* (= *Euteknia* : «le bonheur d'avoir de beaux et bons enfants»), *Dikaiosynè* (la Justice) et *Philosophia* (la Philosophie), représentation qui paraît faire allusion à la réussite des nouveaux époux dans l'éducation, toute païenne encore, de leurs futurs enfants.

Le choix de ces différents thèmes — visiblement liés entre eux — n'est certes pas fortuit et on se demandera, dès lors, si une quatrième mosaïque de Shahba (pl. VIII.2), dont on ignore aujourd'hui la provenance, n'aurait pu faire partie à l'origine du même ensemble, illustrant elle aussi l'histoire d'un mariage. Deux scènes principales, aisément déchiffrables grâce aux inscriptions qui identifient les personnages, divisent au premier plan la composition : à gauche, Pélops le Phrygien, reconnaissable à son bonnet, demandant à Oinomaos la main de sa fille Hippodamie en présence de celle-ci ; à droite, la *dextrarum iunctio* des jeunes époux. A l'arrière-plan, est évoquée, dans un style miniaturiste assez étonnant, la course au terme de laquelle Pélops triomphe d'Oinomaos et enlève ainsi la jeune fille à son père. La présence, entre les deux attelages, du cocher Myrtilos — qui par sa trahison provoque la mort d'Oinomaos — se réfère à une version tardive de la [500] légende, telle qu'elle est rapportée notamment par Apollodore ou Pausanias : ni Pindare, ni le fronton d'Olympie, semble-t-il, ne connaissaient Myrtilos. La représentation du mythe de Pélops, qui apparaît sur un petit nombre de sarcophages du IIIe siècle, n'était pas attestée jusqu'ici en mosaïque ; le pavement de Shahba revêt donc à cet égard une importance toute particulière.

A ce groupe, datable de l'époque de la Tétrarchie, il faudrait ajouter sans doute, encore qu'elle provienne d'une autre maison, la plus célèbre des mosaïques de Shahba, celle d'Aiôn, qui figure, en une vaste fresque à très nombreux personnages, tous désignés par une inscription, la destinée humaine face à l'ordre immuable des choses (pl. IX.2). Sur le plan stylistique, cette œuvre, très proche des mosaïques du Banquet et d'*Euteknia*, me paraît appartenir aux dernières décennies du IIIe siècle plutôt qu'à l'époque de Philippe l'Arabe, comme on l'a souvent proposé. La mosaïque des Trois Grâces (avec figuration, dans l'encadrement, de personnifications des Saisons, de la Gaîté, de la Fête nocturne), de facture nettement plus sommaire, pourrait être attribuée à un atelier différent, mais de la même époque.

Un dernier groupe, constitué de quatre pavements découverts en 1966 dans une même maison et exposés *in situ*, remonte selon toute vraisemblance au deuxième quart du IVe siècle («renaissance constantinienne») : Orphée charmant les animaux (pl. XII.1), Noces de Dionysos et Ariane (pl. XI.1-2), Amours d'Aphrodite et Arès (pl. X.1), Téthys divinité de la mer (pl. X.2). Si le thème d'Orphée a joui d'un grand essor dans la mosaïque antique, rarement l'image du [501] chantre inspiré des dieux a été rendue avec autant de sensibilité qu'ici : assis dans un paysage rocheux parmi les animaux qui se pressent autour de lui pour

l'écouter, il joue, les yeux levés vers le ciel, plongé dans une profonde extase[13]. D'une technique très picturale encore, l'œuvre annonce cependant par bien des traits une étape ultérieure dans l'évolution de la mosaïque, où les artistes, se détachant de l'imitation servile de la peinture, cherchent leurs effets dans les possibilités qui leur sont offertes par le jeu des tesselles. C'est pourquoi, il a paru bon de renoncer à la datation haute (milieu du IIIe siècle) qu'on avait proposée tout d'abord. C'est une date plus tardive qu'autorise d'ailleurs la composition même, où le pseudo-embléma, cerné d'un simple encadrement, s'est considérablement élargi, préludant dans une certaine mesure à la conception unitaire du pavement qui sera celle des Ve et VIe siècles.

Cette tendance à la monumentalisation du panneau central, présente dans les autres mosaïques de ce dernier groupe, trouve une illustration particulièrement suggestive dans l'étonnant buste de Téthys qui décore à lui seul toute une salle. A vrai dire, si le thème de cette divinité marine, munie de sa rame et accompagnée d'un dragon à tête de chien, a été abondamment traité dans la mosaïque orientale, la Téthys de *Philippopolis* ne saurait être confondue avec les productions d'ateliers, relativement banales, qu'on trouve à Antioche, Anazarbe ou Alexandrette. Il est indéniable qu'un schéma traditionnel a donné lieu ici à une création véritablement artistique : fascinante et monstrueuse, la figure de Téthys est une magistrale évocation [502] de la mer, avec les inquiétants mystères que ses profondeurs recèlent. Comme dans l'Orphée, avec lequel l'œuvre ne manque pas d'affinités pour le subtil mélange de sensibilité et de puissance qu'elle révèle, le créateur constantinien a donné toute la mesure de son génie.

Dans les deux autres mosaïques du groupe, se marque un dualisme assez net entre une tendance très picturale encore — Maron (pl. XI.2), dans les Noces de Dionysos et Ariane, et Skopè, dans la scène avec Arès et Aphrodite — et un classicisme «de surface» (pl. XI.3), bien défini par D. Levi à propos du Dionysos de la Villa Constantinienne d'Antioche[14] ; ainsi se confirme pour ces pavements aussi une même date dans le deuxième quart du IVe siècle.

Palmyre

Deux ensembles de mosaïques ont été mis au jour à Palmyre en 1940, au cours de la fouille d'un quartier de maisons sis à l'est du sanctuaire de Bêl[15]. L'un d'entre eux, assez lacunaire, décorait un péristyle : sur trois des côtés, se succédaient des panneaux géométriques ou historiés, carrés ou rectangulaires, de dimensions réduites ; le quatrième côté, sur lequel ouvrait sans doute une salle plus importante, était entièrement occupé par

---

13. Sur cette mosaïque en particulier : J. BALTY, La mosaïque d'Orphée de Chahba-*Philippopolis*, in : *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern* (Paris, 1983), pp. 33-37 ; ici-même pp. 239-244.
14. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 562-565.
15. H. STERN, *Les mosaïques des Maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyre* (Paris, 1977) ; en dernier lieu (avec bibl. antér.) : J. BALTY, Nouvelles remarques sur les mosaïques de Palmyre, in : *Travaux du Centre d'archéologie méditerranéenne de l'Académie polonaise des sciences*, 30. *Etudes et Travaux*, XV (Varsovie, 1990), pp. 38-43 ; ici-même pp. 291-297 ; EAD., Composantes classiques et orientales dans les mosaïques de Palmyre, in : *Palmyre et la route de la soie*. Actes du colloque de Palmyre, avril 1992 (à paraître).

un tableau unique, figurant Achille découvert par Diomède et Ulysse parmi les filles de Lycomède (pl. III.2). Bien qu'ignoré de la tradition épique la plus ancienne, cet épisode de la geste d'Achille est l'un des plus fréquemment représentés dans l'art romain ; on le trouve notamment maintes fois traité au flanc des sarcophages, le plus souvent selon le schéma de répartition des personnages en trois groupes appliqué ici. La scène est marquée d'une grande intensité dramatique ; un jeu d'obliques et de parallèles exacerbe l'impression de mouvement ; les personnages sont brossés à larges traits, alternativement sombres et clairs, dans un style où la dureté des modelés évoque l'art de la Tétrarchie. Le répertoire décoratif, d'une grande variété, est empreint de la surcharge qui caractérise à Antioche les créations de la deuxième moitié du IIIe siècle (Maison du bateau des Psychés) ; les premières manifestations du style arc-en-ciel apparaissent dans les motifs de remplissage.

Dans la maison contiguë a été découverte une seconde mosaïque, mutilée elle aussi : elle représentait, en une vaste composition circulaire, le Jugement des Néréides (le titre est donné : *Krisis N.*), qui se termine, comme à Apamée, par le triomphe de Cassiopée (pl. LI.2). Celle-ci apparaît — désignée par une inscription — entièrement nue, le corps admirablement mis en valeur par le fond sombre de son manteau qu'elle écarte, dans l'attitude d'une Vénus marine tordant sa chevelure. Par sa composition mouvementée et son style tout en contrastes (accentuation des modelés, dureté des visages), cette mosaïque s'inscrit dans le même courant stylistique que la précédente et paraît devoir être attribuée au même atelier.

Rastan

C'est à Rastan — qui avait jusqu'ici livré peu de vestiges de l'antique Aréthuse — qu'a été tout récemment mise au jour une mosaïque polychrome qui compte sans doute parmi les plus anciennes trouvées à ce jour en Syrie (pl. II). Enserré dans un triple encadrement (rinceau fleuri avec masques végétalisés, sur fond noir ; méandre en relief ; tresse à trois brins), le tableau central campe un paysage portuaire : jaillissant d'un massif rocheux, un fleuve serpente entre des berges abruptes jusqu'à la mer ; à son embouchure se dressent deux tours carrées à créneaux, reliées par un pont suspendu ; au loin se profilent des îlots de maisons ; au premier plan, des Amours jouent dans une barque sous le regard du dieu-fleuve assis sur le rivage. Le sujet, cher à la tradition hellénistique, est traité dans un style illusionniste, soucieux de traduire le relief et la profondeur. Il est malaisé de dater une telle œuvre avec précision quand on ne dispose d'aucun critère objectif : l'absence de caractères typiquement sévériens (clair-obscur violent, outrance des attitudes) inciterait à préférer une datation au IIe siècle plutôt qu'au IIIe. Les dimensions réduites de l'embléma, la multiplicité des bordures, la légèreté du rinceau plaident aussi en faveur d'une date ancienne. Rien cependant ne permet véritablement de trancher. [503]

Ghillineh

C'est de l'époque sévérienne, au contraire, que l'on datera avec le plus de vraisemblance — sur la base de comparaisons avec les mosaïques de la Maison des Portiques à Séleucie (Antioche) — quatre pavements découverts dans un édifice de thermes

à Ghillineh (province de Lattaquié)[16]; le mieux conservé d'entre eux représente, à l'intérieur d'un bandeau arc-en-ciel (ou câble), une majestueuse figure de dieu-fleuve, vieillard barbu couronné de roseaux, en qui on a parfois reconnu l'Oronte (pl. I.2). Le *calathos* qui le coiffe, la corne d'abondance qu'il tient et les enfants (*Karpoi*) qui l'entourent, comme dans les représentations du dieu Nil, expriment clairement l'idée de fertilité, souvent liée implicitement à ce type de divinité fluviale[17].

2. Synthèse

Notations techniques

La mosaïque romaine de Syrie se situe bien dans le prolongement de la mosaïque hellénistique telle qu'on la connaît, en Grèce ou ailleurs. Un seul pavement jusqu'ici s'inscrit dans la tradition de la mosaïque-tapis à polychromie restreinte (niveau du Ier siècle de notre ère sous l'édifice «au *triclinos*») ; tous les autres sont faits en *opus tessellatum* polychrome, succédané de *l'opus vermiculatum* pour la réalisation de tableaux figurés [504] illusionnistes (cette dernière technique, à tesselles minuscules, s'était en effet perdue à cette date). Il en va de même de l'usage du véritable embléma, préparé en atelier pour être inséré par la suite dans un encadrement exécuté sur place ; les mosaïques conservées à ce jour ont été toutes fabriquées entièrement *in situ*. Les tesselles sont toutefois de module différent selon qu'il s'agit d'un tableau figuré (0,5 - 0,6 cm) ou d'un motif de bordure (1-1,2 cm). Pour les panneaux historiés autres que ceux où les figures sont représentées dans un paysage (port fluvial de Rastan ; Artémis au bain de Shahba) ou dans un décor d'intérieur (*Euteknia* ; scène avec Ploûtos à Shahba), l'*opus tessellatum* utilise presque toujours le fond blanc (entre bien d'autres exemples, Aphrodite marine de Shahba, Socrate, les Thérapénides ou les Néréides d'Apamée ; mais le tableau très lacunaire avec Pan et des Amours ailés, à Apamée, semble avoir un fond noir) ; le fond noir, qui était caractéristique de *l'opus vermiculatum*, est encore préféré de façon presque systématique pour les rinceaux d'encadrement (Rastan, Apamée, Shahba ; on notera toutefois le double rinceau de vigne sur fond blanc des Noces d'Ariane et Dionysos à Shahba). Qu'il soit blanc ou noir, le fond est constitué de rangées de tesselles disposées parallèlement aux côtés de l'encadrement : la disposition en écailles, qui accentue le côté décoratif et abstrait, ne se rencontre en effet qu'à partir du Ve siècle

Les tableaux, ou pseudo-emblémas, sont exécutés dans une riche polychromie où les dégradés sont souvent obtenus par l'utilisation de veines très voisines d'un même marbre. Les tesselles sont généralement taillées dans la pierre (marbre ou calcaire), les pâtes de verre étant plutôt réservées aux revêtements muraux ; pourtant, [505] certaines nuances de bleu ou de vert (la rivière sur la mosaïque de Rastan ; le vêtement de *Philosophia* à Shahba) étaient rendues par des pâtes vitreuses, très fréquemment endommagées aujourd'hui.

16. *Mos. ant. Syrie*, *cit*., pp. 14-15 ; *ANRW*, II.12.2, p. 380 ; et plus récemment, H. R. GOETTE, Alpheios in Syrien. — Zu einem Mosaik in Tartus, *Dam. Mitt.*, V, 1991, pp. 71-80.

17. H. R. Goette (*ibid*., p. 71) a sans doute raison de rejeter l'identification avec l'Oronte ; sa proposition d'y reconnaître le Nil me semble iconographiquement plus convaincante en effet.

Composition

L'étude systématique des schémas de composition n'est guère aisée, en particulier pour les trouvailles anciennes où, le plus souvent, seul le panneau historié a été gardé (mosaïques de Ghillineh notamment). On se bornera donc à quelques remarques de portée générale. La composition centrale simple de type hellénistique, où un tableau figuré, de dimensions relativement réduites, est entouré d'une série de bordures géométriques ou florales, est attestée dans les mosaïques du paysage portuaire de Rastan ou du Dionysos ivre de Shahba. Mais dans la plupart des autres cas, si la composition centrale conserve la faveur du public, c'est avec des modalités d'application différentes. Ainsi le tableau figuré prend plus d'importance par rapport à l'encadrement qui se limite désormais à une bordure unique : cette monumentalisation du pseudo-embléma caractérise la plupart des mosaïques de Shahba (Artémis au bain, Aphrodite marine, Téthys, Orphée, Aphrodite et Arès, Dionysos et Ariane ....). Une autre manière de renouveler le schéma apparaît dans les mosaïques de Cassiopée à Palmyre et du Banquet à Shahba, où le centre de la composition est constitué d'un vaste champ circulaire inscrit dans un carré, l'ensemble étant cerné d'un large encadrement géométrique ou figuré. Mais la composition centrale ne peut convenir à toute espèce de surfaces ; aussi trouve-t-on, dans le cas de portiques ou de salles rectangulaires allongées, des compositions à plusieurs panneaux qui peuvent être soit directement juxtaposés (portique sud de la Maison d'Achille à Palmyre), soit séparés les uns des autres par des tapis géométriques (losange, carré, losange). Ces différents schémas procèdent, on le voit, de l'idée — héritée de la tradition hellénistique — de la prééminence du panneau historié ; c'est lui qui demeure l'élément important ; c'est autour de lui que se construit le décor. Tout autre est l'esprit qui préside aux compositions compartimentées où la surface à décorer est divisée, par l'évolution d'un méandre ou d'une tresse ou l'entrecroisement de figures géométriques, en une série de panneaux de formes et de dimensions souvent différentes mais d'égale importance. Ce type de composition, attesté à deux reprises seulement (mosaïques des Dieux et des Sages et de Gê à Apamée, IVe siècle), marque un pas dans l'évolution vers une conception plus unitaire du pavement (qui sera celle des Ve et VIe siècles) et s'écarte par là même de la tradition hellénistique. Il n'est sans doute pas inutile de souligner qu'il n'apparaît pas avant le IVe siècle et qu'il constitue une modification très profonde de l'esprit décoratif en Orient.

Motifs décoratifs

Ce n'est guère qu'à partir de la deuxième moitié du IIIe siècle qu'on peut se faire une idée du répertoire décoratif de la mosaïque romaine de Syrie, si l'on s'en tient aux trouvailles de Shahba, de Palmyre et d'Apamée. Mais les mosaïques d'Antioche complètent ici la documentation et permettent de donner une vue d'ensemble pour les périodes antérieures également (IIe siècle et première moitié du IIIe). C'est l'époque sévérienne qui, sur le plan de l'ornementation, représente une des phases les plus enrichissantes : à côté de motifs tout à fait traditionnels, tels que postes, tresses à deux ou trois brins, méandres, dents de scie, ondes, cercles sécants, beaucoup de modifications ou d'innovations s'introduisent tant dans les compositions (la plus originale étant celle de l'étoile à huit losanges) que dans les motifs de remplissage (certains, constitués de tesselles

posées sur la pointe en dégradé de couleurs, annoncent déjà la tendance arc-en-ciel). A partir de la deuxième moitié du IIIe siècle, le vocabulaire ornemental s'accroît encore ; le goût des éléments en relief s'accentue (bordure du Dionysos ivre, Shahba ; pavement du *triclinium* en T, Apamée), des compositions entièrement nouvelles, tel l'octogone développé (Maison d'Achille, Palmyre) ou les jeux de peltes apparaissent. Mais plus que les compositions ou les motifs, c'est l'esprit d'accumulation qui préside à leur organisation qui vaut d'être souligné : les éléments de remplissage, tels nœuds de Salomon, fleurons de formes compliquées, doubles haches, peltes, motifs de toutes sortes, envahissent sans ordre la composition ; les solides en perspective s'orientent le plus souvent en directions divergentes ; les octogones sécants se subdivisent en hexagones et [506] carrés et chaque élément nouveau est traité comme indépendant et décoré comme tel ; des motifs figurés (masques ou oiseaux) décorent les espaces laissés vides (bordure du Dionysos ivre, Shahba). Enfin, c'est dans la deuxième moitié du IIIe siècle aussi que, parallèlement à la désagrégation progressive des motifs, se poursuit et s'épanouit la tendance à la dissolution de la couleur elle-même : les thèmes favoris du style arc-en-ciel (bandeaux, échiquiers, chevrons) se manifestent pour la première fois (à Apamée, pavement du *triclinium* en T ; à Palmyre, bordure de la mosaïque d'Achille ; à Shahba, bordure d'*Euteknia*).

Au IVe siècle, se recrée un nouvel équilibre : aux compositions de type couvrant, fondées sur la répétition d'un même schéma géométrique, qui jouissent désormais d'une prédilection marquée, est étroitement associé, comme réservoir de motifs de remplissage, le répertoire du style arc-en-ciel, dont les principes de base sont l'utilisation des tesselles sur la pointe et la juxtaposition des couleurs (à Apamée, ensemble païen sous la cathédrale, mosaïque de Gê). Parmi les motifs décoratifs de type végétal, la guirlande (bordure de l'Artémis au bain, Shahba) et surtout le rinceau, agrémenté de masques ou d'animaux (exemples à Rastan, Shahba, Apamée) ne disparaissent à aucun moment du répertoire.

Thèmes figurés

Les sujets représentés dans la mosaïque romaine de Syrie pour la période qui nous occupe ici s'inscrivent pratiquement tous (la mosaïque du Banquet de Shahba exceptée) dans la tradition classique. On trouve en effet des thèmes empruntés à la mythologie (bain d'Artémis, toilette d'Aphrodite, Dionysos ivre, noces de Dionysos et Ariane, Aphrodite et Arès, noces de Thétis et Pélée, Téthys, Orphée, à Shahba ; jugement des Néréides, à Apamée et Palmyre ; dieux-fleuves, à Ghillineh), des scènes inspirées des cycles héroïques et épiques (Pélops, à Shahba ; Achille, à Palmyre ; Ulysse, à Apamée), des scènes de genre (paysage portuaire avec dieu-fleuve, à Rastan ; paysage portuaire avec promeneur, bordure de la mosaïque des Dieux et des Sages, à Apamée ; paysage pastoral, à Ghillineh ; les Trois Grâces, à Shahba), portraits de philosophes (Chilon de Sparte, Socrate et les Sages, à Apamée) et enfin des représentations symboliques ou des personnifications (mosaïques d'*Euteknia*, d'Aiôn, de Gê, les Saisons et Ploûtos, à Shahba ; de Gê et les Saisons encore, à Apamée). Si les scènes mythologiques semblent, à première vue, les plus nombreuses, on notera toutefois qu'elles sont rarement représentées pour elles-mêmes : il y a généralement, au-delà du sens anecdotique, une « lecture au second degré », souvent éclairée par une inscription ou l'adjonction de personnages inattendus : il en est ainsi par exemple

dans la mosaïque d'Arès et Aphrodite (Shahba), où la présence de *Charis* (la Grâce, épouse d'Héphaistos selon Homère), d'*Euprepeia* (la Bienséance) et de *Skopè* (le lieu élevé d'où l'on voit tout) indique qu'il ne s'agit pas d'une simple illustration des Amours d'Arès et d'Aphrodite, scène de genre qui avait joui d'un grand succès notamment dans la peinture, mais bien d'une version moralisée de la légende, en quelque sorte du reflet d'une discussion sur le mythe. La lecture symbolique est également aisée pour les retrouvailles d'Ulysse et Pénélope (Apamée), à la lumière des écrits néo-platoniciens ; on pourrait multiplier les exemples. C'est donc une tendance particulièrement intellectualiste et discursive qui caractérise, à partir de la fin du III[e] siècle surtout, la mosaïque romaine de Syrie : à côté de ces lectures symboliques des mythes, le goût des personnifications d'idées abstraites (telles *Euteknia, Philosophia, Dikaiosynè, Euprepeia* ...) le marque bien aussi.

Commanditaires

Cette constatation amène tout naturellement à se poser la question des commanditaires de ces mosaïques : on ne peut guère en effet les cerner qu'à travers le décor de leur vie quotidienne. Ils apparaissent non seulement comme des gens raffinés, épris de luxe mais aussi comme des personnages véritablement cultivés, des intellectuels passionnés de philosophie et inconditionnellement attachés aux valeurs de la *paideia* hellénique. D'où tiraient-ils les énormes ressources que laisse supposer la magnificence de leur train de vie : sans aucun doute de la culture de leurs immenses domaines (ainsi s'expliquent les hommages variés aux divinités fécondes : [507] Gê, Ploûtos ...) et du commerce florissant qui en résultait. La rentabilité de leurs terres étant assurée par d'autres qu'eux-mêmes, ils pouvaient se livrer entièrement au plaisir de la spéculation philosophique. L'ensemble néo-platonicien d'Apamée pourrait, en raison de maints échos de la pensée de Julien, être rattaché à la personnalité de l'empereur lui-même ou, tout au moins, à l'un de ses tout proches amis.

*

*   *

Conclusion

Cette brève synthèse met en lumière, me semble-t-il, le caractère fondamentalement conservateur de la mosaïque syrienne. Héritière de la mosaïque hellénistique, elle s'est en definitive peu écartée de sa source. Certes, ni les changements, ni les innovations ne manquèrent mais ils furent surtout le résultat d'une évolution interne plus que d'apports étrangers, que ce soit dans le domaine de la technique, des schémas de composition, du vocabulaire ornemental ou des thèmes figurés. On ne s'étonnera pas qu'il en soit ainsi à Apamée, ville proche de la côte et hellénisée depuis longtemps, ou à Shahba-*Philippopolis*, fondation impériale ; le phénomène est sans doute plus surprenant à Palmyre où l'art revêt dans la plupart de ses manifestations un caractère essentiellement oriental : pourtant là aussi, les pavements découverts s'inscrivent parfaitement dans la ligne de la mosaïque gréco-romaine classique, tant par les thèmes qu'ils illustrent que par le style dans lequel ceux-ci sont traités. C'est que l'art de la mosaïque est une création

grecque qui n'a trouvé pour cette raison aucun point d'ancrage dans le substrat local ; et ce substrat local était d'ailleurs parfois lui-même occulté par l'influence déjà fort ancienne de l'hellénisme. Aussi pourrait-on dire en conclusion que, jusqu'à la fin du IVe siècle tout au moins, la mosaïque romaine de Syrie était demeurée plus fidèle aux modèles qu'en Grèce même.

III. DE THÉODOSE À LA CONQUÊTE ARABE

1. État de la documentation

Pour cette seconde partie, les datations assurées par des inscriptions ne manquent pas ; aussi a-t-on donné la préférence à un exposé chronologique de la matière.

La mosaïque de Mariamin

La mosaïque des Musiciennes (pl. XVII), découverte il y a une vingtaine d'années à Mariamin[18], constitue toutefois une exception à cet égard, tout autant par la qualité de son exécution que par le thème illustré ; elle fera pour cette raison l'objet d'un développement préliminaire.

Sur une estrade en bois, percée de trois trous qui en font un vaste résonateur, six jeunes femmes et deux enfants jouent de divers instruments : une joueuse de crotales, à gauche, la main levée, semble diriger le concert ; devant elle, deux garçonnets travestis en Eros actionnent de leurs pieds les soufflets de l'outre destinée à alimenter en air les tuyaux de l'orgue ; debout derrière l'instrument, l'organiste a commencé à jouer, la tête tournée vers le public ; de l'autre côté de l'orgue, se tient l'aulète ; immédiatement au-devant d'elle, une autre jeune femme frappe, à l'aide d'une baguette dans chaque main, une série de huit bols métalliques disposés sur une table au premier plan ; à l'extrême droite, un dernier groupe de deux musiciennes : une cithariste, assise devant son instrument, et une danseuse jouant des castagnettes. Toutes sont vêtues de luxueux atours rendus dans une gamme nuancée de tons clairs (beige, gris, rose) où tranchent par endroits des touches plus vives (vert émeraude, pourpre, brun foncé). Scène de concert bien digne d'orner le *triclinium* d'une demeure fastueuse : concerts et banquets étaient en effet liés, ainsi qu'en témoigne une miniature du manuscrit de la Genèse de Vienne. Le tableau central est encadré d'un rinceau d'acanthe sur fond noir, animé de scènes de chasse. Par son style raffiné — élégance des figures, grâce des attitudes, arrondi des contours, goût des étoffes somptueuses, surcharge décorative du rinceau —, la mosaïque de Mariamin (ou le modèle dont elle s'inspire) [508] s'inscrit dans le courant maniériste qui caractérise l'époque de Théodose. La frontalité presque systématique des figures et la spiritualité des visages, aux yeux largement ouverts dans une fixité hiératique, excluent de toute manière une date antérieure au tournant des IVe/Ve siècles ; c'est ce que confirme aussi le caractère du tapis géométrique ornant l'abside du *triclinium* (lacis de cercles à motifs arc-en-ciel autour d'une demi-roue à rayons multicolores).

---

18. A. ZAQZUQ et M. DUCHESNE-GUILLEMIN, La mosaïque de Mariamin, *Ann. arch. ar. syr.*, XX, 1970, pp. 93-125 ; *Mos. ant. Syrie, cit.*, pp. 94-101 ; cf. aussi ci-dessus pp. 27-28.

L'essor du répertoire géométrique

L'extraordinaire développement du répertoire géométrique constitue précisément le fait marquant de la fin du IVe siècle[19]. La désaffection pour les compositions à pseudo-emblémas — et l'abandon par contrecoup de sujets proprement mythologiques — au profit de compositions unitaires où l'exubérance du décor géométrique de style arc-en-ciel envahit la surface des pavements s'était en fait annoncée dès le milieu du IVe siècle, on l'a vu (ensemble néo-platonicien sous la cathédrale) (pl. XVIII.1), mais ce n'est qu'à l'époque de Théodose que finalement cette orientation triompha, avec l'apparition de commanditaires d'un nouveau type, les églises, à qui l'ancien répertoire figuratif n'offrait guère de ressource.

Trois monuments présentent des ensembles de pavements bien datés, qui constituent des repères chronologiques importants pour la fin du IVe siècle : la grande église-*martyrion* de Qausiye, à Antioche (387)[20], la synagogue d'Apamée (391/392)[21] (pl. XVIII.2) et l'église de Khirbet Muqa en Apamène (394)[22] (pl. XX.1). Si les pavements de **[509]** Qausiye et d'Apamée sont totalement aniconiques, ceux de Khirbet Muqa par contre intègrent à la composition géométrique des motifs décoratifs non-géométriques : à l'intérieur des panneaux de formes variées que dessinent les évolutions savantes des câbles et des tresses, on trouve des canthares à godrons, des plantes fleuries et des oiseaux de toutes sortes (faisans, paons et cailles).

La découverte récente d'une nouvelle série de ce type, les mosaïques de l'église de Hama (*Epiphania*), mises au jour par A. Zaqzuq[23] et datées de 416 par une inscription, permet de se faire une idée assez précise de la manière dont le décor géométrique a évolué en une trentaine d'années, depuis le *martyrion* de Qausiye. On peut ainsi constater que si certaines compositions de surface (la composition de croix et de carrés notamment, qu'on rencontre déjà vers 363 dans l'ensemble néo-platonicien d'Apamée et à Qausiye en 387) demeurent inchangées, les compositions à base de lacis et d'entrelacs, déjà présentes à la synagogue d'Apamée et à l'église de Muqa, ont considérablement évolué (pl. XX.2) : les bandeaux constitutifs du dessin, d'une ornementation très variée, se sont compliqués et resserrés au point de couvrir de leur réseau toute la surface à décorer ; les éléments animaliers ou végétaux, qui ne trouvent plus place dans ces compositions complexes, ne disparaissent pas pour autant mais, sortis de leur cadre, sont organisés séparément en composition libre.

---

19. Sur cette période, cf. J. BALTY, Les mosaïques de Syrie au Ve siècle et leur répertoire, *Byzantion*, LIV, 1984, pp. 439-443 ; ici-même pp. 87-109.
20. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 283-285, 423-426 ; repris dans P. DONCEEL-VOUTE, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban. Décor, archéologie et liturgie* (Louvain-la-Neuve, 1988), pp. 21-31.
21. J. BALTY, *Mosaïques d'Apamée* [Guide du visiteur] (Bruxelles, 1986), pp. 6-9.
22. J. Ch. BALTY, K. CHEHADE et W. VAN RENGEN, *Mosaïques de l'église de Herbet Muqa* (Bruxelles, 1969) ; repris dans P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 159-167.
23. A. ZAQZUQ, Fouilles préliminaires à Hama, *Ann. arch. ar. syr.*, XXXII.2, 1983, pp. 141-178.

Un dernier repère est fourni par le pavement — ou tout au moins une partie du pavement — de l'église de Rayân, dans le Jebel Zawiye[24] : une dédicace, contenue dans un des médaillons du tapis central de la nef, donne la date de 417 ; une autre inscription, placée dans un entrecolonnement, à l'entrée du bas-côté nord, [510] situe la fin des travaux en 472. Il est difficile de savoir s'il s'agit ici d'une réfection postérieure ou si le premier pavage de toute l'église a réellement pris plus de cinquante ans. Le tapis daté de 417 présente une composition d'octogones développés ; ceux-ci apparaissent encore en d'autres endroits du pavement.

Autour de ces ensembles datés, on regroupera une série d'autres mosaïques, non datées, mais dont l'ornementation atteste qu'elles appartiennent bien à la production de cette même période (fin IVe/début Ve siècle). A côté des mosaïques des thermes C et D et du complexe de Yaqto (pl. XIX.2) à Antioche que D. Levi avait déjà situées vers ce moment[25], on citera un pavement bien conservé de la Maison aux pilastres d'Apamée[26] — dont les motifs se retrouvent très précisément [511] au *martyrion* de Qausiye —, les mosaïques du premier état de la basilique B de Huarte[27], le décor en lacis de cercles de l'abside de Mariamin[28], qui évoque directement la synagogue d'Apamée, les pavements des églises de Deir esh-Sharqi[29], Murik — avec des motifs présents à Muqa, mais aussi déjà des oiseaux et des poissons en composition libre — et Qumhane, dont les tapis à entrelacs complexes évoquent plutôt les exemples de Hama[30]. On notera également l'utilisation à Deir esh-Sharqi et Qumhane de la composition d'octogones développés, comme à Rayân. C'est encore dans le même esprit qu'à Muqa qu'ont été exécutés les panneaux de la nef (partie ouest) de l'église de la Citadelle à Dibsi Faraj, sur l'Euphrate[31] : remarquons toutefois que les surfaces à décorer (cercles et rectangles) sont ici beaucoup plus larges, ce qui permet une composition presque libre où plusieurs oiseaux prennent place dans un médaillon. Un autre type de composition qui connaîtra un grand succès, le quadrillage diagonal orné de rosaces, se rencontre sur un pavement du premier état de l'église à atrium d'Apamée, daté par l'étude architecturale des années 415/420[32]. Les fines cordelettes qui constituent ici le quadrillage pourront être remplacées par des tresses à deux brins, des lignes de fleurettes, des bandeaux arc-en-ciel (câbles) ... ; quant aux rosaces, elles céderont

---

24. Egalement reprise dans P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 261-267.
25. D. LEVI, *op. cit.*, p. 626.
26. J.-R. GISLER et M. HUWILER, La Maison aux pilastres, in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1973-1979* (Bruxelles, 1984), pll. XXVI.1-3.
27. P. et M. T. CANIVET, *Huarte. Sanctuaire chrétien d'Apamène (IVe-VIe s.)* (Paris, 1987), pp. 115-118 et 237-243.
28. Cf. ci-dessus p. 28.
29. Reprise dans P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 123-133 (Hir esh-Sheikh), avec une datation dans le premier quart du Ve siècle.
30. Cf. déjà J. BALTY, *Byzantion, cit.*, pp. 444-447 ; ici-même pp. 91-94.
31. R. P. HARPER, Excavations at Dibsi Faraj. Northern Syria. 1972-1974 : a preliminary Note on the Site and its Monuments, *Dumb Oaks Pap.*, XXIX, 1975, p. 332 ; repris dans P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 70-75.
32. J. Ch. BALTY et J. NAPOLEONE-LEMAIRE, *L'église à atrium de la Grande Colonnade* (Bruxelles, 1969), p. 16 et pll. XLVI.2-XLVIII.1.

souvent la place à toutes sortes de motifs, animaliers ou floraux. On trouve un quadrillage de ce genre, orné de rangées d'oiseaux (outardes, pintades, colombins enrubannés), dans l'église de Sorân où les dates fournies par des inscriptions s'échelonnent de 432 à 490[33], un autre à Umnir el-Qubliye, formé de fleurettes et décoré de diamants et de croisettes. Toujours à Umnir, les évolutions d'un câble déterminent de grandes surfaces (carrés, losanges et cercles plus petits) où sont figurés divers animaux (ours, chien, tigre, oiseaux)[34] ; des panneaux rectangulaires dans les encadrements montrent des scènes nilotiques (canards, poissons, nélombos, barques avec amphores). Mais ce type de composition pourrait bien être plus tardif déjà. C'est encore surtout les quadrillages et le répertoire géométrique qu'illustrent les mosaïques de l'église-*martyrion* de Dibsi Faraj en 429[35].

[512] *L'essor du répertoire animalier*

Les repères chronologiques ne manquent pas non plus dans la deuxième moitié du Ve siècle : portique de la Grande Colonnade d'Apamée, 469[36] ; église de Halawa en Osrhoène, 471[37] ; thermes de Serjilla, 473 ; complexe des deux églises de Huarte au nord d'Apamée, 483-487[38]. Ces témoignages nombreux d'une activité mosaïstique intense pourraient être mis en rapport, pour l'Apamène tout au moins, avec la phase de reconstruction consécutive au tremblement de terre désastreux qui ravagea la région en 458[39].

Les thèmes traités au portique de la Grande Colonnade d'Apamée en 469 (pl. XXIII) révèlent un enrichissement, voire une orientation nouvelle du répertoire : ni motifs géométriques, ni quadrillages ; mais à côté de scènes empruntées à la vie quotidienne (paysan près d'une noria, caravane de chameaux), ce sont les représentations d'animaux qui dominent, animaux paisibles (moutons antithétiques de part et d'autre d'un palmier-dattier) ou scènes de poursuite (lions attaquant une antilope, lion dévorant un sanglier ...), se déroulant dans un paysage stylisé ou sur le fond abstrait d'un semis de fleurettes. Le type de composition aussi a changé : il ne s'agit plus d'une succession de différents tapis mais d'une seule vaste composition, où les scènes se juxtaposent librement. Le même esprit a présidé à la décoration des thermes de Serjilla, où des poursuites d'animaux encadrent le médaillon central contenant l'inscription qui donne la date.

---

33. P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 301-307.
34. La même composition se rencontre dans la Maison du Cerf, à Apamée, sur une mosaïque datable du VIe siècle : J. BALTY, Nouvelles mosaïques d'Apamée : fortune et déclin d'une demeure (Ve-VIe siècles), in : *VI° Col. Mos. ant.* Palencia-Mérida 1990, pp. 187-199. Pour une synthèse sur les compositions de cette époque, cf. J. BALTY, La place des mosaïques de Jordanie au sein de la production orientale, in : N. DUVAL (éd.), *Les mosaïques byzantines de Jordanie*, Lyon 1989 (à paraître) ; ici-même pp. 111-140.
35. R. P. HARPER, *loc. cit.*
36. C. DULIERE, *Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade* (Bruxelles, 1974).
37. *Mos. ant. Syrie, cit.*, pp. 126-127 ; P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 145-150.
38. P. et M. T. CANIVET, *op. cit.*, pp. 49-56, 189-237.
39. Cf. à ce sujet J. BALTY, L'épigraphie de la Syrie du Nord et le séisme de 458 de notre ère, *Ann. arch. ar. syr.*, XL, 1990, pp. 176-183.

Dans les églises, les tapis géométriques n'ont pas complètement disparu mais sont réservés à des secteurs moins importants. A Halawa, l'abside est décorée d'animaux paisibles disposés symétriquement par rapport à [513] un axe central marqué par la présence d'un phénix (pl. XXV.2), tandis que dans la nef des scènes de poursuites semblent jetées, çà et là, sur un fond de fleurettes. Les mêmes thèmes se retrouvent encore dans les deux églises du prestigieux ensemble de Huarte : combats d'animaux sur semis de fleurettes (pl. XXV.1) mais aussi, dans la nef centrale de la basilique A (ou *Michaelion*), animaux paisibles autour de la figure d'Adam, et dans le bas-côté nord, scène de la vie quotidienne (litière transportée par des mulets, sous la surveillance du muletier) succédant sans transition à des chasses d'animaux, le tout sur semis de fleurettes. La même fusion intime de fond abstrait et d'évocation de nature apparaît de manière frappante dans le bas-côté nord de la basilique B (ou basilique de Photius), où un étonnant paysage d'arbres fruitiers (figuier, grenadier) et de rochers stylisés est complètement intégré dans un semis de rosaces et de fleurs en boutons. Par ailleurs, le motif des rinceaux de vigne (peuplés d'oiseaux ou d'animaux) s'échappant d'un canthare connaît un succès de plus en plus large, en particulier pour l'ornementation des absides (basiliques A et B).

De ces ensembles datés servant de repères chronologiques, on rapprochera d'autres mosaïques qui présentent des caractères identiques et peuvent donc être attribuées à la même période, voire dans certains cas au même atelier. Au pavement du portique d'Apamée se rattachent ainsi la mosaïque des Amazones chasseresses (édifice «au *triclinos*», Apamée)[40] et celle de Méléagre et Atalante (découverte fortuite dans la zone du théâtre, Apamée)[41] (pl. XXIV) ; cette dernière peut également être comparée, pour le rinceau d'acanthe qui lui sert de cadre, au [514] pavement de la nef de la basilique B de Huarte. Certains tapis à thèmes animaliers, appartenant au premier état de cette même église (narthex et antichambre du baptistère), témoignent d'indéniables similitudes de facture avec le pavement du portique : l'utilisation d'un motif d'encadrement identique, tout à fait exceptionnel, pourrait même confirmer l'attribution des deux ensembles à un même atelier apaméen. C'est de la deuxième moitié du Ve siècle que datent également les mosaïques à semis, parfois ornés d'oiseaux, de l'église de la Citadelle à Dibsi Faraj et les tapis à animaux sur fond de fleurettes de l'église de Mazra' el-'Ulya[42] (où sont attestés parallèlement de grands tapis géométriques assez simples). La représentation d'animaux sur semis de fleurs connaît le même succès pour l'ornementation des sols de maisons : on rappellera parmi les meilleurs exemples conservés la mosaïque du Cerf, qui a donné son nom à la demeure où elle a été découverte à Apamée[43], et la très célèbre mosaïque du Phénix à Antioche[44]. A côté des sujets animaliers, le répertoire géométrique (compositions

---

40. C. DULIERE, *La mosaïque des Amazones* (Bruxelles, 1968) ; *Mos. ant. Syrie*, *cit.*, pp. 114-117.
41. C. DULIERE, Ateliers de mosaïstes de la seconde moitié du Ve siècle, in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968* (Bruxelles, 1969), pp. 125-128 ; *Mos. ant. Syrie*, *cit.*, pp. 118-123.
42. Sur cette église, P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 178-185.
43. *Mos. ant. Syrie*, *cit.*, pp. 134-135.
44. F. BARATTE, *Mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre* (Paris, 1978), pp. 92-98 (avec bibl. antér.).

simples avec motifs de remplissage arc-en-ciel) est toujours apprécié dans les habitations privées ; au centre de la composition prend place le plus souvent une figure féminine, personnification visant à garantir la prospérité de la maison qu'elle décore (Gê, Tyché, *Ktisis, Ananeosis*...).

Le répertoire ne change guère au VI[e] siècle, ainsi qu'en témoignent plusieurs ensembles datés. On retrouve au *martyrion* de St-Jean-Baptiste à Umm Harteyn (499/500)[45] le motif du rinceau de vigne sortant d'un canthare et peuplé de taureaux et d'oiseaux comme décor d'abside, tandis que de grands animaux occupent la nef, en un premier tapis, au milieu de plantes, d'oiseaux et de fleurettes ; plus loin, au-delà d'un second tapis orné de vases, d'oiseaux et de cages, deux taureaux se font face symétriquement, de part et d'autre d'une vasque surélevée sur une colonnette. Les motifs nilotiques (poissons, canards, nélombos) sont généralement réservés aux encadrements. Ce sont encore les enroulements d'un rinceau de vigne peuplés d'animaux qui ont été choisis pour décorer un pavement du couvent de Frikya (511)[46] (pl. XXVI.1) et la nef de l'église de Tell Hauwash (516)[47] ; le bas-côté sud et le seuil du presbyterium de cette même église sont couverts de motifs empruntés au répertoire nilotique. On rencontre des thèmes très proches, traités dans le même style, au second baptistère de Huarte[48].

La cathédrale d'Apamée, reconstruite vers 533 par l'évêque Paul, a été dotée surtout de pavements en *opus sectile*, vraisemblablement considérés comme plus luxueux à l'époque (on en trouve dans presque toutes les grandes demeures vers le même moment) ; les salles d'angle du tétraconque étaient toutefois revêtues de mosaïques dont l'une, bien conservée, représente des poursuites d'animaux, autour d'un médaillon contenant la dédicace de Paul[49] (pl. XXXIII.1).

C'est un exemple de production tout à fait locale qu'offre au contraire l'ensemble de mosaïques de l'église de Huwat[50], non loin de Mharde (Hama), daté de 566/567 : de grands animaux, d'allure très stylisée, occupent la nef, plus ou moins affrontés selon l'axe médian ; entre eux, une série de motifs hétéroclites — plantes, oiseaux, rosaces, roues de tenture ...— n'ont d'autre but que de remplir les vides. Dans l'un des bas-côtés réapparaît le schéma, fréquent au V[e] siècle, d'animaux intégrés à un semis de fleurettes (ici lion attaquant un zébu) ; dans l'autre, une scène de chasse — de facture plus linéaire dans le rendu des animaux — fait suite à un grand cercle formé d'entrelacs, inscrit dans un carré ; le pavement d'une des chapelles reprend, à l'intérieur d'une bordure d'entrelacs, le motif du rinceau de vigne (animé d'oiseaux) sortant d'un canthare. Ce même décor caractérise aussi la

45. *Mos. ant. Syrie, cit.*, pp. 130-133 ; P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 192-201.
46. S. ABDUL HAK, Considérations sur l'art syrien avant l'Islam (en arabe), *Ann. arch. Syrie*, XI-XII, 1961-1962, pl. VI. Cette mosaïque est aujourd'hui conservée au Musée de Ma'arret en-Noman : K. CHEHADE, *Syria*, LXIV, 1987, p. 32 et figg. 4-5.
47. *Mos. ant. Syrie, cit.*, pp. 136-137.
48. P. et M. T. CANIVET, *op. cit.*, pp. 52-53 et 232-237.
49. J. Ch. BALTY, L'évêque Paul et le programme architectural et décoratif de la cathédrale d'Apamée, in : *Hommages P. Collart* (Lausanne, 1976), pp. 31-46. L'étude de la cathédrale d'Apamée et de ses pavements (mosaïques et *opus sectile*) est reprise par P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 203-215.
50. *Mos. ant. Syrie, cit.*, pp. 146-147 ; P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 138-145.

mosaïque d' 'Ain el-Bad (chapelle funéraire) que son style rapprocherait toutefois davantage des créations similaires de la fin du Ve/début du VIe siècle[51].

Enfin, bien qu'elles ne soient pas datées par une inscription, on tiendra compte aussi, en raison de leur style très particulier, des mosaïques qui ornaient l'église de Ma'arata[52] (pl. XXIX). A côté de tapis géométriques d'une grande virtuosité où dominent les évolutions de tresses et de câbles, quelques panneaux figurent des scènes champêtres traitées avec maladresse mais non sans charme : un curieux chien juché sur l'arrière-train d'un sanglier et prenant appui de la patte arrière contre la bordure du tableau : un homme, les jambes de profil mais le corps et la tête de face, conduisant un mulet (ou un cheval ?) ; une jument richement caparaçonnée que tète son poulain ; des moutons et, scandant la composition, des arbres dont le feuillage est **[515]** dessiné sur un fond noir en demi-cercle. Ailleurs, un rinceau d'acanthe complètement schématique, peuplé d'animaux ; dans un petit panneau isolé, un lion marchant, pareil à un emblème héraldique. Un autre panneau à animaux encore : deux moutons antithétiques de part et d'autre d'un palmier-dattier (?) ; une vache ; un troupeau de moutons, avec à nouveau le thème du petit animal tétant. Une mosaïque funéraire représentant le défunt, en vêtement sacerdotal, tenant un agneau dans les bras ; une figure de Gê couronnée par un petit bonhomme symbolisant le mois d'avril (*Xanthikos*). Si les thèmes traités à Ma'arata ne s'éloignent pas trop du répertoire habituel (encore que la figuration de Gê et la récurrence de la figure humaine étonnent), le style de l'ensemble est en revanche absolument unique en Syrie du Nord. On notera **[516]** les compositions aérées, sans semis de fleurettes ni motifs de remplissage, et surtout le rendu linéaire des figures animales : la primauté est donnée au dessin sur le volume, le corps n'est pas décomposé en différentes parties dont chacune serait considérée pour elle-même et délimitée par un large trait sombre (comme à Umm Harteyn ou Huwat par exemple) ; une simple ligne noire trace le contour de l'animal, le pelage étant exécuté dans une couleur presque uniforme sans la moindre ombre pour marquer la musculature. Ensemble étonnant, tardif assurément mais pour lequel, en l'absence de toute confrontation, on hésite à proposer une date : je suggérerais la deuxième moitié du VIe siècle, à titre d'hypothèse.

C'est aussi une place à part qu'on réservera à la grande mosaïque de chasse du *triclinos* d'Apamée (pl. XXII), très classique encore par son sens de la profondeur et du relief mais relevant cependant d'une esthétique nouvelle dans l'utilisation d'un fond blanc abstrait aux tesselles disposées en écailles, la réduction du paysage à l'essentiel, la position antithétique des deux cavaliers de part et d'autre du tigre dressé[53]. Une inscription aux lettres maladroites, insérée à l'envers dans le seuil, fournit la date de 539 qui semble se référer plutôt à la réfection de la salle («le *triclinos* a été rénové ..») qu'à la mosaïque elle-même. Cette dernière ne saurait toutefois remonter, comme je l'ai écrit en 1969, à la fin du IVe siècle ni même au début du Ve. La mode des représentation de chasses ne se répand en effet en Syrie que vers le milieu du Ve siècle ; quant au style encore

---

51. *Mos. ant. Syrie, cit.*, pp. 138-139 ; P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp.
52. Sur cette église, cf. P. CASTELLANA, Una chiesa siriana a Ma'arata nella regione del Medio Oronte, *Collectanea*, XVI, 1981, pp. 172-180.
53. J. BALTY, *La grande mosaïque de chasse du triclinos = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, 2 (Bruxelles, 1969) ; *Mos. ant. Syrie, cit.*, pp. 104-109.

classique de l'œuvre, je le crois aujourd'hui plus révélateur d'un atelier que d'une époque. Or, cette mosaïque est unique dans la production apaméenne et ne se rattache à rien de ce qui précède ou de ce qui suit, ni dans la ville elle-même ni dans toute la région. La seule confrontation valable s'établit avec le pavement du Grand Palais à Constantinople (dont la date est également incertaine) ; aussi sera-t-on tenté de penser qu'elle peut être l'œuvre d'un atelier venu de la capitale[54]. Le caractère officiel (palais du gouverneur) qu'on a parfois reconnu à l'édifice «au *triclinos*», en raison de ses dimensions et de son plan, semble bien le confirmer.

Il faut enfin mentionner, pour terminer, les mosaïques de l'église St-Georges, à Deir el-'Adas dans le Hauran[55], qu'une inscription de dédicace en grec date de janvier 1033 de l'ère des Séleucides (nouvelle lecture de J.-P. Rey-Coquais), c'est-à-dire 722 ap. J.-C. Une autre inscription, également en grec, appelle la bénédiction de Dieu sur les mosaïstes qui ont travaillé là, Procope et son équipe. D'une grande diversité, le programme iconographique met en œuvre des scènes de la vie quotidienne : chasse au lièvre, cueillette du raisin, capture d'oiseaux ou caravane de chameaux. Cette prédilection pour des thèmes de la vie rurale où la figure humaine joue un rôle essentiel, le style linéaire qui caractérise ces représentations et le soin particulier de l'exécution (tesselles plus petites utilisées pour les visages, par exemple) distinguent nettement ce pavement des ensembles de Syrie du Nord examinés jusqu'ici. C'est que le site de Deir el-'Adas se rattache en réalité à l'aire d'influence des ateliers de la province d'Arabie (notamment Madaba), qui avaient connu un développement très brillant tout au long des VIe et VIIe siècles[56]. On soulignera la date étonnamment tardive de ces mosaïques qui sont pratiquement contemporaines du somptueux décor mural en pâtes de verre que le calife al-Walid Ier commanda pour la Grande Mosquée de Damas à des artisans byzantins.

2. Synthèse

Notations techniques

Le changement qui se marque, à la fin du IVe siècle, dans la production des ateliers syriens s'explique certes par des facteurs extérieurs — nécessité d'un répertoire mieux adapté aux besoins et aux goûts d'une société en mutation — mais apparaît aussi comme le résultat d'une évolution interne de l'*opus tessellatum* lui-même. L'avènement d'une conception plus unitaire du pavement, vers le début du IVe siècle, avait peu à peu changé le statut du décor géométrique qui, de complémentaire, était devenu presque essentiel ; cette importance nouvelle accordée aux motifs abstraits avait entraîné une prise de conscience plus nette des possibilités propres de la mosaïque, inhérentes à la nature même et à la

---

54. Pour tout ce problème relatif à la "Grande mosaïque de chasse", on se reportera, ci-dessus, aux pp. 23-24.
55. *Mos. ant. Syrie*, *cit.*, pp. 148-151 ; P. DONCEEL-VOUTE, *op. cit.*, pp. 45-54.
56. Cf. ci-dessous, pp. Il est d'ailleurs possible que ce site ait appartenu à la province d'Arabie plutôt qu'à celle de Phénicie Seconde : cf. à ce sujet P.-L. GATIER, Les inscriptions grecques d'époque islamique en Syrie du Sud (VIIe-VIIIe siècles), in : *La Syrie de Byzance à l'Islam. VIIe-VIIIe siècles* (Damas, 1992), p. 148.

forme du matériau utilisé. Dans le style arc-en-ciel, la [517] prédominance est en effet accordée à la couleur sur le dessin : lignes — horizontales, verticales, obliques, croisées, brisées — de tesselles posées sur la pointe où l'alternance des coloris (le noir étant généralement juxtaposé au blanc pour accentuer l'impression de relief) fait vibrer la surface ; la tesselle n'est plus simplement l'instrument qui sert à «colorier» à l'intérieur d'un contour, elle est elle-même partie intégrante de toute la forme.

Mais cette indépendance que la mosaïque a désormais acquise par rapport à la peinture ne se manifeste pas seulement dans l'exécution du décor abstrait : certaines figures témoignent en effet de la virtuosité technique que pouvaient atteindre les artisans dans l'utilisation du matériau. La tête de l'Amazone du panneau bien connu d'Apamée en offre un des meilleurs exemples et vaut qu'on s'y attarde : jouant à la fois de la forme et de la couleur des cubes, l'artisan — on pourrait dans ce cas précis parler d'un véritable artiste — obtient des effets de pointillisme subtil et c'est de la seule juxtaposition des tesselles et de l'alternance calculée des coloris que naît le volume bouclé de la chevelure ; il en est de même du visage au modèle délicat, où l'on n'a pas eu recours cependant, à quelques exceptions près, à des cubes plus fins.

L'habitude, traditionnelle au cours des siècles antérieurs, d'utiliser pour l'exécution du tableau central des tesselles plus petites que pour les bordures s'est d'ailleurs perdue, à partir du moment où le décor géométrique se généralise. Les cubes ont, en moyenne, 1 à 1,2 cm de côté, qu'il s'agisse de figures (humaines, animales ou végétales), de motifs géométriques ou d'un fond abstrait. Ce fond peut être constitué de rangées de tesselles disposées parallèlement aux bords du tableau (mosaïque de Méléagre et Atalante), comme il était de règle dans les pseudo-emblémas ; mais on trouve aussi une disposition en écailles (mosaïque des Amazones ; mosaïque de chasse du *triclinos*), souvent associée à un semis de fleurettes en ombelles (nef de l'église de Halawa) ou une disposition en diagonale liée à un semis de fleurettes rhomboïdales ou triangulaires (mosaïque du Cerf ; portique de la Grande Colonnade, Apamée).

On soulignera enfin que le module des tesselles ne constitue pas un critère de datation, comme on l'a cru parfois, mais soit un critère de qualité (la mosaïque des Musiciennes a été exécutée avec des cubes de moins [518] de 0,5 cm en moyenne) soit le signe d'une tradition d'atelier différente (les mosaïques très tardives de Deir el-'Adas s'inscrivent dans la tradition miniaturiste de l'école de Madaba, où l'utilisation de cubes très petits est de règle pour le rendu de la figure humaine et surtout des visages).

Composition

Avec la disparition du pseudo-embléma et l'essor du décor géométrique, l'évolution vers la mosaïque-tapis, ébauchée dès l'époque constantinienne par la monumentalisation du panneau central, atteint à la fin du IVe siècle son point d'aboutissement : la tradition ancienne du tableau, issue de l'art hellénistique, est définitivement abandonnée au profit de la mode orientale du tapis, tandis que le goût du naturalisme cède le pas à une tendance plus exclusivement décorative.

Dans l'extrême variété des schémas qu'offre le répertoire géométrique, la prédilection se marque pour des compositions d'ensemble de type couvrant, extensibles à

l'infini, associant tantôt octogones ou carrés diagonaux et croix (église de Hama), tantôt carrés diagonaux et orthogonaux (synagogue d'Apamée), carrés et losanges (Maison aux pilastres), carrés diagonaux et cercles (premier état de la basilique B de Huarte), cercles grands et petits alternant entre eux. Octogones sécants (église de Muqa) ou tangents (église de Rayân) ne sont pas rares et le méandre (plat ou en relief, orthogonal ou oblique) couvre des surfaces entières de ses évolutions (*martyrion* de Qausiye). L'octogone développé (octogone entouré de carrés et de losanges ou demi-losanges) se rencontre fréquemment, utilisé en composition centrée (synagogue d'Apamée) ou couvrante (églises de Rayân, Deir esh-Sharqi, Qumhane). On mentionnera encore les compositions d'entrelacs de toutes sortes, également centrées (églises de Hama, Muqa, Murik, Qumhane) ou couvrantes (entrelacs de coussins à Mazra' el-'Ulya) .

Le même esprit répétitif anime les compositions non-géométriques : les animaux et les éléments de paysage, toujours stylisés, sont traités comme de purs motifs décoratifs ; les arbres servent à scander la composition, en séparant les figures les unes des autres ; les motifs se répètent jusqu'à ce que l'espace à décorer soit rempli (portique d'Apamée ; basiliques A et B de Huarte).

Quadrillages (église-*martyrion* de Dibsi Faraj), semis de fleurettes (basilique de la Citadelle, Dibsi Faraj ; mosaïque du Cerf, Apamée ; basiliques A et B de Huarte) et rinceaux de vigne (basiliques A et B de Huarte ; chapelle funéraire d' 'Ain el-Bad ; couvent de Frikya) appartiennent encore à ce même type de composition couvrante. Mais le mode d'utilisation de ces différents schémas peut aussi varier : si les salles de dimensions moyennes, dans les maisons, ont été généralement couvertes d'un seul tapis à la mesure de la salle (mosaïque du Cerf, des Amazones, à Apamée ; nombreux exemples à Antioche ; il en va de même des entrecolonnements dans les églises), les espaces plus vastes, salles d'apparat dans les habitations privées, nef ou bas-côtés dans les églises, ont parfois reçu plusieurs carpettes juxtaposées. Il en est ainsi notamment à Muqa, Deir esh-Sharqi, Murik, Qumhane, Rayân, Umm Harteyn ; dans les basiliques A et B de Huarte, c'est en revanche la solution du tapis unique qui a été préférée. Dans la grande salle AI de la Maison aux pilastres, trois tapis géométriques différents, juxtaposés, sont pris dans un seul et même encadrement assez large, fait d'octogones sécants. Au portique de la Grande Colonnade, où l'espace à couvrir était particulièrement long, on a utilisé deux tapis, qui se distinguent par leur bordure ; mais à l'intérieur de chacun de ces tapis, certaines scènes ont été isolées par un cadre de refend.

Il n'est pas toujours aisé de déterminer la raison du choix de l'une ou l'autre de ces solutions : en réalité, elle a dû varier selon le type d'édifice envisagé. Dans les demeures privées, c'est probablement le désir d'éviter la monotonie qui a amené, pour l'ornementation d'une grande surface, à préférer la multiplicité des carpettes à une composition couvrante unique ; il est possible aussi, dans certains cas, qu'on ait voulu tenir compte au sol de la disposition des accès à la salle (dans l'exemple cité de la Maison aux pilastres, la tripartition du tapis répond à la tripartition de l'entrée). Dans les lieux publics ou de culte, l'organisation du décor dépendait nécessairement de la manière dont était financée l'entreprise ; en effet, quand un pavement était offert par [519] les fidèles, il est compréhensible qu'il ait été constitué de plusieurs tapis de dimensions et de motifs variables, correspondant au choix de chacun des donateurs : c'est le cas notamment à la

synagogue d'Apamée, où des inscriptions gardent le souvenir précis de ces différentes offrandes. Il en va de même à l'église de Rayân, où plusieurs fidèles ont associé leur nom à l'exécution du tapis central de la nef ; dans les basiliques A et B de Huarte aussi, des inscriptions témoignent de dédicaces de mosaïques, ici particulièrement luxueuses, si l'on en juge par les dimensions et la qualité des tapis concernés. Parfois c'est la fonction liturgique qui, dans les églises, justifie la mise en place d'un tapis différent : ainsi le pavement du choeur comprend fréquemment deux décors distincts, celui de l'abside proprement dite et celui de la partie antérieure du presbyterium (à Muqa, à la basilique A de Huarte, à Tell Hauwash par exemple ; il ne s'agit toutefois pas d'une véritable règle puisque cette distinction n'existe pas à la basilique B de Huarte) ; autre exemple : l'implantation d'un bêma dans la nef a pu influencer l'organisation du décor au sol (Deir esh-Sharqi).

Dans le cas du pavement du portique de la Colonnade à Apamée, où il s'agissait selon toute vraisemblance d'un travail unitaire exécuté aux frais de la ville, le choix de deux tapis d'inégale longueur doit sans doute être mis en relation avec les différentes boutiques qui ouvraient à l'arrière. Peut-être en était-il de même des subdivisions rencontrées à l'intérieur de chacun des tapis ; mais celles-ci peuvent tout aussi bien être le fait des artisans eux-mêmes, qui semblent avoir joui d'une très grande liberté dans l'exécution du travail. Au problème de l'orientation des figures, qui se posait en raison de la surface exceptionnellement longue et relativement étroite qu'ils avaient à décorer, ils ont également répondu de manière assez fantaisiste, variable selon les endroits : le plus souvent, c'est le point de vue du passant qui venait du centre de la rue qui a été considéré comme préférentiel, sans que toutefois celui de l'acheteur sortant des boutiques ait été complètement négligé ; certaines zones, plus rares, ont été composées selon un principe de répartition parfaitement équitable des motifs en fonction du double point de vision.

Dans les nefs d'églises, le décor est orienté pour le fidèle qui s'avance de l'entrée vers le chœur ; dans les bas-côtés, c'est la formule de la frise qui a été généralement appliquée, avec une succession des figures occupant tout l'espace à décorer, selon un point de vision unique à partir de la nef (basiliques A et B de Huarte par exemple). Dans le cas d'une surface plus large, de type quadrangulaire (thermes de Serjilla ; nef de l'église de Mazra' el-'Ulya ; chasses d'Antioche), les motifs sont orientés en fonction des quatre points de vision possibles à partir des côtés du carré.

Motifs décoratifs

Les motifs décoratifs qui remplissent les figures géométriques de la composition de base appartiennent pour la plupart au style arc-en-ciel. L'élément le plus typique de ce style est le bandeau arc-en-ciel, fait d'une série de lignes de tesselles posées sur la pointe, en dégradé de couleurs de l'extérieur vers le centre ; on lui réserve de préférence aujourd'hui l'appellation de câble, en raison de son aspect métallique et de l'impression de relief qu'il donne. Il apparaît le plus souvent en combinaison avec la tresse, l'onde, la ligne de calices tête-bêche dans les méandres de svastikas (église de Murik) ou les compositions d'entrelacs (église de Qumhane). L'utilisation des tesselles sur la pointe est de règle dans presque tous les motifs de remplissage du nouveau style : lignes, croix, chevrons, zigzags, tuiles, losanges, triangles, carrés. Les damiers de tout genre (carrés, losanges, parallélogrammes)

jouissent d'un grand essor et les éléments en perspective (méandres de svastikas, lignes de solides, losanges en relief) connaissent un regain de succès. Certains motifs plus anciens encore, tels que quatre-feuilles, nattes, croix tressées, fleurons et nœuds de Salomon, sont toujours régulièrement utilisés.

Parallèlement à ce développement exclusivement géométrique se marque, dès la fin du IVe siècle et de plus en plus nettement dans le courant du Ve siècle, une tendance à intégrer au sein des schémas géométriques des éléments neutres du répertoire classique traditionnel : canthares à godrons, plantes fleuries, oiseaux et animaux. Dans les compositions d'animaux dont la mode l'emporte vers le milieu du Ve siècle, les motifs de [520] remplissage favoris restent les plantes et les oiseaux (souvent enrubannés, à la perse), auxquels vient s'ajouter toute une variété de fleurettes et de rosaces (bas-côtés de la basilique A de Huarte, par exemple).

Pour les bordures, beaucoup de motifs traditionnels restent en usage : postes, ondes, lignes de triangles dentelés, lignes de solides, tresses à deux ou plusieurs brins et guillochis de toutes sortes ; des motifs plus récents, tels méandres de svastikas et carrés, rubans ondés, lignes d'octogones et surtout de calices tête-bêche, reviennent fréquemment (églises de Deir esh-Sharqi, de Ma'arata ; mosaïque des Amazones) ; enfin de nouveaux motifs apparaissent, issus du développement des compositions d'entrelacs (chaînettes déterminant des cercles, des cercles et losanges, des cercles et carrés) ou de la complication de la tresse (chaînettes de carrés). Le rinceau d'acanthe peuplé de scènes de chasse, sur fond noir, garde par ailleurs toute la faveur du public (mosaïque des Musiciennes, de Méléagre et Atalante ; nef de la basilique B à Huarte).

Thèmes figurés

A de rares exceptions près (mosaïque des Musiciennes ; quelques personnifications, *Megalopsychia*, *Ananeosis*, *Ktisis*, dans les maisons d'Antioche), la figure humaine n'est pratiquement plus représentée dans la première moitié du Ve siècle ; elle réapparaît timidement par la suite, à la faveur de scènes de vie quotidienne (paysan près d'une noria, portique d'Apamée ; scène de portage, basilique A de Huarte) ou de scènes de chasse (mosaïques des Amazones, de Méléagre et Atalante). Ces deux derniers pavements montrent bien comment des sujets mythologiques ne servent plus à cette époque que de prétexte à traiter un sujet à la mode : la chasse. L'Amazone figurée ici, couverte de bijoux, n'a plus rien de la vierge farouche, en tunique courte, de la mythologie classique. Il en va de même de Méléagre et Atalante ; de l'iconographie de base, un seul élément en effet demeure inchangé : l'arme qui traditionnellement caractérise chacun des héros, la lance pour Méléagre, l'arc (et le carquois) pour Atalante. Quant au reste, les personnages ne sont plus représentés comme des héros antiques mais comme de jeunes nobles du Ve siècle, vêtus à la mode perse. On notera tout particulièrement la tiare sassanide qui coiffe Méléagre. A ce propos, il n'est peut-être pas inutile de souligner l'influence que la Perse sassanide exercera, dans le courant du Ve siècle, sur le répertoire de la mosaïque romaine en Orient ; toutes sortes de motifs, aisément reconnaissables, envahissent peu à peu les pavements : béliers à cornes divergentes (premier état de la basilique B à Huarte ; mosaïque du Phénix à Antioche), ailes éployées (exemples à Antioche), perruches et colombins enrubannés

(mosaïques de Sorân, Umnir el-Qubliye, Huarte, 'Ain el-Bad, Huwat). Enfin, c'est sans doute aussi à l'influence de la Perse que l'on attribuera, partiellement tout au moins, l'engouement assez subit pour les représentations animales (en particulier, animaux passant sur semis de fleurettes) et les scènes de chasse.

Parmi les thèmes figuratifs dignes d'être retenus, on mentionnera aussi l'Adam de la basilique A de Huarte, qui s'inscrit, au plan iconographique, dans la tradition classique des représentations d'Orphée parmi les animaux.

Style ; ateliers ; commanditaires

La mode en matière de pavements, à la fin du IVe et dans le premier quart du Ve siècle, est donc relativement bien connue. Le répertoire géométrique de style arc-en-ciel, tout à fait constitué vers 350, s'enrichit à la fin du siècle d'un goût nouveau pour le lacis et l'entrelacs ; parallèlement à cette évolution, se manifeste peu à peu l'habitude d'insérer des motifs végétaux et animaliers (oiseaux essentiellement) d'une grande légèreté dans les canevas géométriques. De cette fusion intime entre deux tendances complémentaires — somptuosité un peu lourde des compositions et grâce aérée des éléments décoratifs — naît donc un style équilibré, bien représenté dans différents ensembles de mosaïques répartis sur une aire géographique très vaste (Antiochène, Apamène, Dibsi Faraj en Euphratésie, mais aussi Zahrani en Phénicie ou Mopsueste en Cilicie). C'est toutefois au sein du groupe des églises d'Apamène qu'on relève le plus grand nombre de parallèles et le plus de cohésion, tant du point de vue des schémas de composition que du répertoire ornemental. On serait dès lors très tenté [521] d'attribuer ces différents ensembles à l'activité d'un même atelier mais les rapprochements ne sont cependant pas suffisamment significatifs pour permettre une certitude à cet égard. Ce qui est indéniable, c'est l'existence d'une mode locale s'inscrivant, avec ses caractères propres, dans un courant plus large qui marquait d'un même style une vaste région.

L'activité des mosaïstes d'Apamène est bien attestée aussi pour une époque plus tardive (deuxième moitié du Ve/début du VIe siècle), quand l'engouement pour les tapis géométriques cède le pas à un essor généralisé des cortèges d'animaux et des scènes de chasse. Les nombreux pavements découverts à Apamée même et dans les proches environs (Huarte, Tell Hauwash) autorisent dans ce cas-ci à reconnaître, avec plus de précision, la facture d'un même atelier : on regroupera en effet autour du pavement du portique (469) non seulement les mosaïques des Amazones et de Méléagre et Atalante — selon la suggestion de C. Dulière — mais aussi la décoration à thèmes animaliers du narthex et de l'antichambre du baptistère de la «basilique ancienne» (premier état de la basilique B à Huarte) où a été utilisé un même motif d'encadrement, variante acanthisée du ruban ondé, qu'on ne retrouve nulle part ailleurs. La parenté d'exécution dans le rendu des animaux (ligne supérieure de l'oeil en accent circonflexe, forme très arrondie de la croupe, raideur des pattes antérieures) confirme du reste cette hypothèse. On notera de surcroît qu'un rinceau peuplé absolument identique encadre le panneau de Méléagre et Atalante et le tapis de la nef dans la basilique B. Enfin, l'absence de principe de composition ou d'enchaînement logique qui caractérise le pavement du portique se retrouve dans les deux basiliques de Huarte : rappelons, dans le bas-côté nord de la basilique A, le passage sans transition d'une scène de

poursuites d'animaux à une scène de portage et, dans le bas-côté nord de la basilique B, l'imbrication étroite d'un paysage réaliste et d'un semis de fleurettes. Ces brusques sauts d'un thème à un autre sont particulièrement suggestifs de la manière dont travaillaient les mosaïstes quand ils avaient de grandes surfaces à couvrir et qu'aucun plan d'ensemble ne leur avait été imposé : chacun choisissait un motif et le raccord se faisait vaille que vaille...

Une dernière confrontation : il semble bien, en raison d'une prédilection pour certains thèmes (aquatiques surtout) et d'une facture identique, que ce soit aussi un même atelier apaméen qui a œuvré au second baptistère de Huarte et à l'église de Tell Hauwash (516).

Un atelier pouvait évidemment travailler pour des commanditaires très variés : vu son caractère essentiellement ornemental, le nouveau répertoire s'adressait en effet à tout le monde. Ainsi, au moment du grand engouement pour les compositions géométriques, on constate une utilisation des mêmes schémas décoratifs pour les pavements d'une église de ville (Hama), d'églises ou de couvents de campagne (Muqa, Qumhane, Deir esh-Sharqi, Murik), d'une synagogue (Apamée), de thermes (thermes C et D, Antioche) ou de demeures privées (Maison aux pilastres, Apamée ; abside de la mosaïque des Musiciennes, Mariamin) ; plus tard, quand la mode sera aux représentations d'animaux, un répertoire identique servira au portique d'Apamée, aux thermes de Serjilla, dans les églises de Huarte, de Halawa, de Umm Harteyn et dans certaines maisons d'Antioche ou d'Apamée. Le répertoire est devenu polyvalent et plaît aussi bien aux gens modestes dont quelques inscriptions ont gardé le nom dans les églises de campagne qu'aux mieux nantis qui décorent à grands frais une cathédrale ou leur maison : la différence se marquera alors dans l'habileté de l'atelier qu'ils choisissent. On ne peut comparer la mosaïque de l'évêque Paul aux pavements de Huwat ou de Ma'arata.

*

* *

IV. CONCLUSION

La mosaïque romaine de Syrie, longtemps fidèle à la tradition classique, se trouve à la fin du IVe siècle, coupée de ses racines. Dans les églises qui, depuis les édits de Théodose, se multiplient un peu partout, le répertoire géométrique l'emporte ; il en vient même à évincer les sujets à caractère mythologique dans les édifices profanes.

Parallèlement à ce développement du décor géométrique se forme au même moment un nouveau répertoire iconographique inspiré de l'ancien recueil mais n'en retenant que les thèmes végétaux et animaliers [522] (thèmes nilotiques par exemple) et les personnifications d'idées abstraites (nombreux exemples à Antioche) ; il intégrera progressivement par la suite des éléments étrangers au répertoire classique, empruntés tantôt à la vie quotidienne, tantôt à l'art sassanide dont les produits — notamment les tissus et l'argenterie — semblent avoir été connus à Antioche dès le Ve siècle. Mais ce n'est pas seulement dans la transformation du répertoire que se marque, à la fin du IVe siècle, le

passage à un art nouveau : l'optique fondamentalement décorative — et non plus descriptive ou narrative — dans laquelle sont traités les différents motifs a tout à fait changé elle aussi. La tendance naturaliste, avec sa volonté de rendre le relief et la profondeur, propre à la tradition hellénistique, a disparu : les figures, représentées en pleine frontalité et comme détachées de l'action dans laquelle elles sont engagées, n'ont plus de troisième dimension ; les animaux, d'un rendu toujours schématique, sont placés sur un fond blanc uniforme ou sur un semis de fleurettes, de conception parfaitement abstraite ; les éléments de paysage sont stylisés et traités comme des motifs décoratifs, servant à scander la composition ou à combler les vides.

Si certains ateliers ont conservé plus intacte la facture naturaliste traditionnelle — c'est le cas de l'atelier auquel on doit la grande mosaïque de chasse d'Apamée notamment —, ce naturalisme n'est en fait qu'une apparence : chaque groupe de personnages ou d'animaux, représentés avec ombres et relief, est utilisé comme un simple motif ornemental sur fond abstrait et l'œuvre dans son ensemble relève de l'esthétique nouvelle.

L'héritage classique n'est toutefois pas complètement perdu sur le plan du répertoire : il suffit pour s'en convaincre d'évoquer l'étonnante scène d'une mosaïque de l'église de Ma'arata où sont figurés, dans un style naïf et maladroit, Gê et le mois de *Xanthikos* (avril), tous deux identifiés par une inscription grecque.

On pourrait multiplier les exemples mais en est-il un meilleur que celui des mosaïques murales de la Grande Mosquée des Omeyyades, où se retrouvent dans les architectures de fantaisie inspirées par les décors de théâtre comme un écho lointain des paysages idylliques de la peinture romaine ? Dans les schémas séculaires du répertoire classique, les Omeyyades avaient en effet trouvé les moyens d'expression de leur vision personnelle : en se les appropriant, ils leur avaient insufflé une vie nouvelle et c'est sur cette ultime mutation que s'achève en Syrie l'histoire de la mosaïque antique.

extrait de : *Archéologie et histoire de la Syrie*, II (Saarbrücken, 1989), pp. 525-536.

LES MOSAÏQUES DE SYRIE AU Ve SIÈCLE ET LEUR RÉPERTOIRE *

I. INTRODUCTION

1. Permanence de la tradition hellénistique

«... L'ample moisson des magnifiques mosaïques de pavement des riches maisons d'Antioche et des villas qui s'élevaient dans les jardins du faubourg élégant de Daphné témoigne que la tradition hellénistique se poursuit sans interruption jusqu'à la fin du IVe siècle»[1]. Cette constatation de R. Bianchi Bandinelli, dans son beau volume de synthèse sur la fin de l'art antique, essentiellement fondée, on le voit, sur l'exemple d'Antioche, ne se trouve jamais démentie, bien au contraire, par aucune des découvertes faites, antérieurement ou ultérieurement, sur d'autres sites de la Syrie romaine.

Que ce soient les mosaïques des thermes de Ghillineh (pl. I.2), non loin de Lattaquié (Laodicée), remontant selon toute vraisemblance à l'époque sévérienne[2], l'abondante production des ateliers de Shahba-*Philippopolis*[3] — et en particulier les *emblemata* du milieu du IIIe siècle, représentant Vénus à sa toilette, Artémis au bain, l'hommage de la Terre et des Saisons à un couple divin symbolisant [438] la fertilité[4] (pll. VI-VII) —, que ce soit le pavement mis au jour il y a environ deux ans à Rastan (Aréthuse), figurant un port fluvial où s'ébattent des *putti* dans une barque, sous le regard d'un dieu-fleuve[5], pavement attribuable lui aussi au milieu du IIIe siècle (pl. II), que ce soit enfin le prestigieux ensemble de tapis qui ornaient à Apamée l'école néo-platonicienne, datés de l'époque de Julien, dans la deuxième moitié du IVe siècle[6] (pll. XLVIII-LI.1), ou la mosaïque de Gê et des Saisons, découverte dans l'édifice au *triclinos* et attribuable au même moment[7] (pll. XV.3, XVI), toutes ces œuvres s'inscrivent, tant par leur contenu que par leur forme,

---

*. Cet article — relatif à la constitution d'un nouveau répertoire de thèmes dans la mosaïque orientale dès la fin du IVe siècle et à son développement, en Syrie, au Ve siècle — est fondé sur une partie de la documentation que j'ai rassemblée depuis plusieurs années en vue de l'élaboration du second volet de mon étude : La mosaïque au Proche-Orient. II, à paraître dans *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* ; le retard considérable pris par cette série m'a incitée à livrer dès maintenant à la publication cette synthèse partielle, déjà rédigée et dont la matière avait fait l'objet de conférences à Lausanne et à Bruxelles.

1. R. BIANCHI BANDINELLI, *Rome. La fin de l'art antique* (Paris, 1970), pp. 335-336.
2. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie* (Bruxelles, 1977), pp. 14-15.
3. *Ibid.*, pp. 16-25, 28, 36-69.
4. Pour ces mosaïques, cf. aussi J. BALTY, La mosaïque au Proche-Orient, I. Des origines à la Tétrarchie, in : *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.12.2 (Berlin-New York, 1981), pp. 396-403 et pll. XXVI-XXIX.
5. Jusqu'ici inédit.
6. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, *cit.*, pp. 76-87 (avec bibliographie antérieure).
7. J. BALTY, Mosaïque de Gê et des Saisons à Apamée, *Syria*, L, 1973, pp. 311-347 et pll. XV-XVIII (ici-même, pp. 191-215) ; EAD., *Mosaïques antiques de Syrie*, *cit.*, pp. 72-75.

dans la grande tradition de l'art hellénistique et trouvent leurs plus proches parallèles notamment dans les réalisations de la peinture romaine du I[er] siècle de notre ère, elle-même directement issue de la peinture hellénistique.

La permanence en Syrie de la mosaïque à *emblemata* jusqu'à une époque où dans d'autres régions, l'Italie ou l'Afrique par exemple, le pavement à composition unitaire, fondamentalement conçu comme une surface horizontale et non comme la transposition d'une paroi ou d'un plafond peints, avait depuis longtemps triomphé, cette permanence ne laisse pas de surprendre à première vue et mérite que l'on s'attarde à en analyser les causes. Ce conservatisme du style qui se manifeste notamment dans le domaine de la mosaïque apparaît évidemment comme le reflet direct du goût du commanditaire. Or, la personnalité de celui-ci est en définitive assez simple à cerner pour toute cette période de l'empire romain, jusqu'à un moment avancé du IV[e] siècle : appartenant à une frange privilégiée de gens fortunés — peu importe qu'il tire ses ressources du grand commerce ou de l'exploitation de vastes domaines —, il fait partie d'une classe demeurée fidèle dans ses goûts à l'iconographie classique, par tradition familiale, conviction intime ou souci de souscrire à une mode au sein d'un groupe restreint. L'existence de commanditaires [439] de ce type ne suffit cependant pas à expliquer le conservatisme artistique des métropoles d'Orient car pareille élite sociale, attachée aux valeurs du passé païen, existait ailleurs aussi. Mais on ne saurait oublier qu'à la différence d'autres provinces de l'empire, certaines régions de Syrie étaient hellénisées depuis très longtemps: la zone côtière en particulier et la vallée de l'Oronte avaient subi l'influence grecque dès avant la conquête d'Alexandre et les fondations de Séleucus Nicator, au début du III[e] siècle avant notre ère, avaient encore amplifié de manière irréversible le processus d'hellénisation, au point de faire disparaître peu à peu toute trace de substrat local. Aussi, les ateliers de mosaïstes[8] s'étaient-ils transmis, sans rupture, de génération en génération, de maître à apprenti, non seulement des répertoires de thèmes, mais aussi des modes d'exécution, un savoir-faire, perpétuant ainsi pendant des siècles la grande tradition de l'art hellénistique. Si certaines tendances à la désagrégation de la forme s'étaient parfois manifestées sporadiquement, vers la fin du III[e] siècle — dans les mosaïques d'Achille (pl. III.2) et de Cassiopée (pl. LI.2) à Palmyre par exemple[9] —, ce n'est cependant qu'un siècle plus tard, après l'éphémère éclat de la renaissance imposée par Julien, que se marquèrent les signes certains d'une véritable rupture.

2. Période de mutation

Or, si cette rupture n'apparaît comme réellement consommée qu'à la fin du IV[e] siècle, il n'est pas douteux qu'elle se préparait imperceptiblement au cours des décennies antérieures et que l'impulsion classicisante donnée par Julien ne réussit guère qu'à freiner une évolution du goût déjà bien amorcée. La désaffection pour les compositions à *emblemata* — et l'abandon, par contrecoup, des sujets proprement mythologiques — au profit de compositions unitaires où l'exubérance du décor géométrique de style «arc-en-ciel» envahit la surface des pavements s'annonce en effet dès le milieu du IV[e] siècle : qu'il suffise d'évoquer,

8. Sans doute en allait-il de même des ateliers de sculpteurs ou de peintres mais les témoignages manquent à cet égard.
9. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie, cit.*, pp. 32-35.

à Antioche, les niveaux inférieurs du complexe de Yaqto, essentiellement couverts de mosaïques géométriques[10] (pl. XIX.1) ou l'imposant ensemble des thermes E, **[440]** dont seul le hall principal a reçu un pavement à thème figuratif[11]. Cet engouement pour la virtuosité formelle et coloristique du décor abstrait ne se dément d'ailleurs pas à l'époque de Julien et c'est un harmonieux équilibre entre les *emblemata* figuratifs classicisants et les panneaux «arc-en-ciel» que révèlent les mosaïques du cycle néo-platonicien d'Apamée[12] (pl. XLVIII.1).

Cette mutation progressive de la mode vers un répertoire géométrique de plus en plus large dans la deuxième moitié du IVe siècle pourrait être mis en rapport, me semble-t-il, avec l'apparition, vers ce moment sans doute, sur le marché de la mosaïque de commanditaires d'un nouveau type, à savoir les églises. Peu attestées dans les premières décennies qui suivirent la reconnaissance officielle du christianisme par Constantin, celles-ci ont dû commencer à se multiplier vers le milieu du siècle, ainsi que tendent à le démontrer les recherches déjà anciennes de H. C. Butler[13]. Pour ces nouveaux commanditaires, le répertoire traditionnel offrait peu de ressources en dehors des compositions géométriques et de certains éléments décoratifs (fleurs et oiseaux) ; aussi est-ce de ce côté qu'ils se tournèrent d'abord et c'est cette orientation qui finalement triompha dans le dernier quart du IVe siècle, quand Théodose consacra par une série d'édits la défaite des idéaux païens. A ce moment s'ouvre dans l'histoire de la mosaïque antique en Orient une nouvelle phase dont nous voudrions brièvement analyser ici les différentes tendances.

II. FORMATION DES NOUVELLES TENDANCES : FIN IVe SIECLE/PREMIERE MOITIÉ Ve SIECLE

1. Le répertoire géométrique et ses développements

Trois monuments offrent des ensembles de pavements bien datés, qui permettent de se faire une idée précise des modes en matière de mosaïque à la fin du IVe siècle et peuvent donc servir de point de départ à la présente étude : la grande église cruciforme de Qausiye, **[441]** à Antioche (387)[14], la synagogue d'Apamée (391/392)[15] (pl. XVIII.2) et l'église de Khirbet Muqa, en Apamène (394/395)[16] (pl. XX.1). Les pavements de Qausiye et d'Apamée, totalement aniconiques, relèvent du répertoire géométrique en vogue depuis le milieu du IVe siècle, parfaitement illustré déjà dans les mosaïques néo-platoniciennes de

10. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947), pll. CXI-CXII.
11. *Ibid.*, p. 260, fig. 100 (plan) et pll. CIX-CXa-c.
12. Cf. notamment J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, *cit.*, pp. 90-91.
13. H.C. BUTLER, *Early Churches in Syria* (Princeton, 1929 ; rééd. Amsterdam, 1969), pp. 12-40 (pour les églises du IVe siècle).
14. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 283-285, 423-426 et pll. CXIII-CXV.
15. V. VERHOOGEN, *Apamée de Syrie aux Musées royaux d'art et d'histoire* (Bruxelles, 1964), nos 14-17.
16. J. Ch. BALTY, K. CHEHADE et W. VAN RENGEN, *Mosaïques de l'église de Herbet Muqa = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, 4 (Bruxelles, 1969).

l'époque de Julien (pl. XVIII.1). La prédilection se marque dans ce répertoire pour des compositions d'ensemble de type couvrant, fondées sur la répétition d'un même schéma géométrique. Ces compositions associent tantôt octogones et croix, tantôt carrés diagonaux et orthogonaux, hexagones et carrés, carrés et losanges, ou bien encore grands et petits cercles alternant entre eux. Octogones sécants ou tangents ne sont pas rares et le méandre (plat ou en relief ; orthogonal ou oblique) couvre des surfaces entières de ses évolutions, formant ainsi carrés, losanges ou polygones ; les *scuta* entrecroisés déterminant par leur intersection cercles et losanges sont également bien attestés. L'octogone développé (octogone entouré de carrés et de losanges) enfin, unique ou répété, selon que la surface à couvrir est carrée ou rectangulaire, garde la faveur dont il commencait à jouir dès la fin du IIIe siècle. On trouve aussi à côté de ces compositions de type couvrant, des compositions centrées : motif cruciforme ou petits médaillons rayonnant autour d'un médaillon central (lacis et entrelacs de cercles) ; cercle inscrit dans un carré ; étoile faite de deux triangles ou de deux carrés emboîtés ; étoile de losanges ; roues à rayons (droits ou tournoyants) ; boucliers de triangles curvilignes... Dans les bordures, à côté de motifs traditionnels (postes, lignes de solides en perspective, carrés posés sur pointe), la mode nouvelle se manifeste également : alternance d'ellipses et de cercles ; de cercles et de carrés diagonaux ; rubans ondés de formes variées ; sinusoïdes agrémentées de feuilles de lierre ; octogones sécants et tangents ; méandres de svastikas, en relief ou non. Les motifs décoratifs qui remplissent les figures géométriques de base appartiennent pour la plupart au style [442] «arc-en-ciel»[17]. L'élément le plus typique de ce style — celui d'où il tire son nom — est le bandeau «arc-en-ciel», fait d'une série de lignes de tesselles posées sur la pointe, en dégradé de couleurs de l'extérieur vers le centre ; on lui réserve de préférence aujourd'hui l'appellation de câble[18], en raison de son aspect métallique et de l'impression de relief qu'il donne. Il apparaît le plus souvent en combinaison avec la tresse dans les méandres de svastikas des compositions couvrantes ou des bordures ; mais il est utilisé aussi comme contour des grandes figures géométriques dans des compositions telles que *scuta* entrecroisés, entrelacs ou lacis de cercles par exemple. L'utilisation des tesselles sur la pointe — en dégradé ou en opposition de couleurs — peut être considérée comme le véritable principe de base de ce système décoratif ; ainsi sont traités la plupart des motifs : lignes, croix, chevrons, zigzags, tuiles, losanges, triangles, carrés diagonaux. Dans la succession des couleurs, le noir est toujours systématiquement juxtaposé au blanc, ce qui contribue à accentuer l'impression de relief du motif. Les éléments en relief (méandres de svastikas, solides en perspective, losanges en relief, caissons) connaissent d'ailleurs à cette époque un regain de vogue. D'autres motifs, moins étroitement liés au style «arc-en-ciel», se rencontrent fréquemment encore : nattes, chevrons tressés, croix tressées, quatre-feuilles, fleurons et nœuds de Salomon. Les damiers de tout genre (carrés, losanges, parallélogrammes) se multiplient, tandis que se marque parallèlement à ce développement exclusivement géométrique une nette prédilection pour les ornements végétaux stylisés (feuilles de lierre, vrilles et boutons de lotus) exécutés en blanc sur fond rouge ou vert foncé. C'est à cette époque enfin qu'apparaissent pour la première fois deux types de compositions qui devaient connaître un important développement par la suite, la

---

17. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 406-407 ("rainbow style").
18. *Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique* (Paris, 1973), n°143.

composition d'écailles rayonnant en quatre directions et la composition à base d'entrelacs ; l'entrelacs prend place aussi dès ce moment, mais timidement encore, parmi les motifs de remplissage : on en notera un exemple à Antioche-Qausiye[19].

[443] Parfaitement représentatifs de ce répertoire, tant sur le plan des compositions que de l'ornementation, les pavements de Khirbet Muqa se distinguent cependant de ceux de Qausiye et d'Apamée par l'intégration à l'ensemble de motifs décoratifs non-géométriques ; en effet, à l'intérieur des panneaux de formes variées que dessinent les évolutions savantes des câbles et des tresses ont pris place canthares à godrons, rameau de lierre, plantes fleuries et oiseaux de toutes sortes (faisans, paons et cailles)[20] (pl.XX.1). L'introduction au sein des schémas géométriques d'éléments neutres, sans connotation païenne, de l'ancien répertoire, tels que vases, animaux (essentiellement oiseaux au début), plantes, thèmes nilotiques ou même personnifications d'idées abstraites se fera de plus en plus fréquente au cours des premières décennies du Ve siècle ; c'est pourquoi il importe d'en souligner tout particulièrement la présence dans l'église de Muqa, dès 394/395. Notons aussi l'apparition ici de la frise de lotus ou ligne de calices tête-bêche[21], non pas comme motif de bordure —usage qui se généralisera ultérieurement — mais en alternance avec le câble, la tresse et le ruban ondé dans une composition de cercles entrelacés[22] (pl. XX).

Avant de passer à l'examen des mosaïques non datées, on ne manquera pas de rappeler, à titre de comparaison, le pavement, daté de 389/390, du bas-côté sud de l'église de Zahrani au Liban[23] : la composition de grands carrés posés sur la pointe aussi bien que le caractère des motifs de remplissage, le câble de la couronne entourant l'inscription ou les branches fleuries décorant les écoinçons attestent une très grande similitude de style entre les provinces voisines de Syrie et de Phénicie au même moment. Le bas-côté nord de la même église[24], à décor géométrique de style «arc-en-ciel» également, devrait être sensiblement contemporain du bas-côté sud. Le pourtour du chœur est couvert d'un tapis d'octogones sécants absolument identiques à ceux de l'église de Muqa[25]. [444] Enfin, la mosaïque de l'entrée de la nef présente la même composition tripartite que le bas-côté sud, avec la même couronne faite d'un câble entourant une inscription (ici malheureusement lacunaire) au centre mais, dans les panneaux latéraux, un canthare à godrons d'où s'échappent des rinceaux de vigne a remplacé le décor géométrique ; sous la couronne centrale deux paons affrontés[26]. Peut-être légèrement plus tardive que les autres, cette mosaïque doit appartenir cependant à la même période (fin IVe/début Ve siècle).

Plusieurs ensembles de pavements s'inscrivent dans le courant stylistique dont les œuvres datées ont permis de déterminer les caractères essentiels. A côté des mosaïques des

19. D. LEVI, *op. cit.*, pl. CXIVa (aile sud).
20. J. Ch. BALTY et al., *op. cit.*, pll. I, IV-IX, XI-XIII.
21. *Répertoire graphique, cit.*, n° 286.
22. J. Ch. BALTY, et al., *op. cit.*, pl. XIII. 2.
23. M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban* (Paris, 1959), pp. 93-94 et pl. XLVIII.
24. *Ibid.*, p. 93 et pl. XLVII.
25. *Ibid.*, p. 92 et pl. XLIV.
26. *Ibid.*, pp. 91-92 et pl. XLIII.

thermes C et D d'Antioche que D. Levi avait déjà datées de ce moment[27], on citera aujourd'hui un pavement bien conservé de la Maison aux pilastres d'Apamée (salle AI)[28], présentant une succession de trois tapis dont les motifs se retrouvent très précisément dans le bras oriental du *martyrion* de Qausiye : composition à base de carrés, étoile de losanges et roue à rayons. Le décor géométrique de l'abside de la salle de réception de Mariamin pourrait être daté du même moment (dernière décennie du IVe siècle) : la composition en lacis de cercles évoque directement la synagogue d'Apamée ; la coquille du centre n'est autre en réalité qu'une demi-roue à rayons et les motifs de remplissage sont du plus pur style «arc-en-ciel»[29]. De l'église de Muqa, par ailleurs, on rapprochera sans doute celle de Deir esh-Sharqi[30] (pl. XIX.2) mais à coup sûr celle de Qumhane[31] **[445]** dont les mosaïques pourraient bien avoir été faites par le même atelier (vu la proximité des deux villages, l'hypothèse n'a rien qui doive surprendre). Comme à Muqa, les médaillons de formes variées que déterminent les riches entrelacements de câbles, tresses, rubans ondés et lignes de calices tête-bêche sont ornés d'oiseaux et de plantes ; deux canards parmi les fleurs de nélombos évoquent plus particulièrement le répertoire nilotique ; le paon, au lieu de se dresser sur un canthare, évolue dans un rinceau de vigne qui n'est pas sans rappeler celui de Zahrani (entrée de la nef) par l'esprit de spontanéité et de libre fantaisie qui a présidé à son exécution. On rattachera à la même tendance encore les mosaïques des thermes d'*Apolausis* à Antioche[32] : la datation vers 400[33] qu'avait proposée naguère D. Levi (sur la base de trouvailles monétaires) se trouve en effet confirmée par la comparaison avec les pavements de Khirbet Muqa et de Qumhane ; très significatifs à cet égard sont les petits médaillons circulaires, déterminés par des entrelacs de câbles ou de tresses et décorés d'oiseaux et de plantes fleuries[34] ; on soulignera en outre plusieurs autres motifs typiques de l'époque : composition en étoile faite de deux carrés, solides en perspective, ruban ondé, lignes de cubes sur la pointe, damiers, éléments végétaux stylisés et, dans l'abside de la salle 10 (contenant la représentation d'*Apolausis*), le même motif de la demi-roue à rayons que dans l'abside de la salle de réception de Mariamin[35]. Le parti décoratif qui consiste à

---

27. D. LEVI, *op. cit.*, p. 626 et pll. CXVI-CXIX.
28. J.-R. GISLER et M. HUWILER, La Maison aux pilastres, in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1973-1979 = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, 13 (Bruxelles, 1984), pl. XXVI, 1-3.
29. L'embléma décorant la salle elle-même représente, on s'en souviendra, une scène de concert où six jeunes femmes et deux enfants jouent de divers instruments ; c'est au courant maniériste de la fin du IVe/début du Ve siècle que j'avais proposé de rattacher cette œuvre : cf. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie, cit.*, p. 98.
30. Le répertoire utilisé à Deir esh-Sharqi est très proche aussi de celui qu'on trouve à la synagogue d'Apamée ; les deux séries de mosaïques pourraient être sensiblement contemporaines. Il faut en effet rejeter la date de 361 (J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie, cit.*, p. 92) qui résultait de ma lecture erronée d'une inscription.
31. Inédite.
32. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 304-306, 434.
33. *Ibid.*, p. 626.
34. *Ibid.*, pl. CXXIa.
35. *Ibid.*, pl. LXVIId-LXVIIIa-b.

insérer, dans un réseau géométrique, un buste féminin, personnification d'une abstraction (*Sôteria, Apolausis*), continuera à jouir d'une grande vogue à Antioche, dans toute la première moitié du V[e] siècle ; on y reviendra par la suite[36]. Enfin, c'est encore dans le même esprit qu'à Muqa et Qumhane qu'ont été exécutés les panneaux de la nef (partie ouest) de l'église de la Citadelle à Dibsi Faraj[37] : à l'intérieur des cercles et [446] rectangles que déterminent les entrelacs de tresses et de câbles évoluent des oiseaux parmi les plantes[38] ; notons toutefois que les surfaces à décorer sont ici beaucoup plus larges, ce qui permet une composition presque libre où plusieurs oiseaux peuvent prendre place dans un même médaillon ; une deuxième remarque importante : l'apparition dans un des cercles d'un quadrupède parmi les oiseaux. Un autre panneau (au nord du premier) dans cette même église de Dibsi Faraj[39] présente un décor géométrique dont certains éléments évoquent les uns l'église de Zahrani (motifs ajourés des entrecolonnements), les autres les thermes d'*Apolausis*.

Toutes les mosaïques dont il vient d'être question jusqu'ici comportent, on le voit, des compositions et des motifs proches ou identiques ; elles procèdent, de toute évidence, d'un même esprit décoratif, d'une même manière d'utiliser le répertoire géométrique en étroite relation avec des éléments non-géométriques ; elles témoignent dans le choix de ces éléments d'une prédilection pour les mêmes motifs : oiseaux, plantes fleuries, rinceaux de vigne. S'il est difficile, même sur la base de ces similitudes étroites, de dater les œuvres avec précision les unes par rapport aux autres, du moins proposera-t-on, sans trop de risque d'erreur, de reconnaître en elles des exemplaires significatifs de la tendance en vogue au tournant des IV[e] et V[e] siècles. S'il fallait en outre dégager de l'examen de ce premier groupe une certaine ligne d'évolution, on pourrait suggérer que celle-ci semble aller dans le sens d'une plus grande complexité des jeux d'entrelacs d'une part et d'une libération progressive des oiseaux de leur cadre d'autre part : ainsi les mosaïques de Qumhane pourraient-elles être quelque peu postérieures à celles de Muqa, même si elles ont été exécutées par le même atelier. Mais ceci n'est qu'une hypothèse.

La découverte récente d'un nouvel ensemble daté, les mosaïques de l'église d'Épiphanie (Hama), mises au jour par Abderrazaq Zaqzuq en 1983 et datées de 416 par une inscription[40], fournit en revanche un repère chronologique sûr, de toute première importance pour se faire une idée plus précise de la manière dont [447] s'était développé le décor géométrique en une trentaine d'années (depuis Antioche-Qausiye, 387). Or, s'il apparaît que beaucoup d'éléments sont restés pratiquement semblables (compositions couvrantes de

---

36. Cf. ci-dessous, p. 102.
37. Cf. R.P. HARPER, Excavations at Dibsi Faraj, Northern Syria, 1972-1974 : a preliminary Note on the Site and its Monuments, *Dumb. Oaks Pap.*, XXIX, 1975, p. 332, où la similitude de ces mosaïques avec celles de l'église de Muqa est précisément soulignée par l'auteur.
38. *Ibid.*, pl. 9b.
39. *Ibid.*
40. A. ZAQZUQ, Fouilles préliminaires à Hama, *Ann. arch. ar. syr.*, XXXII.2, 1983, pp. 141-178 (en arabe).

croix et de carrés[41], de méandres de svastikas obliques ; doubles méandres de svastikas en relief comme ornement de bordure ; damiers de carrés sur pointe comme motifs de remplissage, entre autres), on constate que les compositions à base de lacis ou d'entrelacs se sont, en revanche, considérablement enrichies (pl. XX.2) : les différents bandeaux constitutifs du dessin ne sont pas uniquement des câbles ou des tresses mais, comme déjà à Muqa et Qumhane, des rubans ondés ou roulés ou des lignes de calices tête-bêche ; de plus, les tracés de ces bandeaux se sont compliqués et resserrés au point de couvrir de leurs entrelacements toute la surface à décorer sans plus réserver, comme à Muqa ou Qumhane, de panneau à fond blanc qu'agrémentaient un canthare, un oiseau, une fleur ; la composition gagne là en densité et en somptuosité ce qu'elle perd en légèreté. Les éléments animaliers ou végétaux n'ont cependant pas disparu : organisés en composition libre, ils occupent un large panneau rectangulaire se détachant sur un fond géométrique de méandres de svastikas obliques.

De cet ensemble prestigieux d'Épiphanie, on ne peut s'empêcher de rapprocher les pavements de Mopsueste (Misis)[42], non seulement pour l'impression générale d'exubérance et de virtuosité qui s'en dégage mais aussi pour pas mal de confrontations de détail. Ainsi, le même panneau de méandres de svastikas obliques sert ici de toile de fond à un tableau mettant en scène non des oiseaux aquatiques, comme à Hama, mais des arbres[43] ; un autre tapis, très **[448]** semblable dans son principe, présente, à l'intérieur d'un méandre de svastikas fait d'un câble et d'une tresse, un long panneau rectangulaire qu'une vigne envahit de ses enroulements touffus où se promènent des oiseaux[44] ; enfin, les compositions d'entrelacs qui ornent le bas-côté nord[45] rappellent de très près l'un des panneaux d'Épiphanie. Notons aussi, dans le répertoire de remplissage de la nef centrale, la présence d'un motif rare, larges chevrons en relief (ou «motif en accordéon»)[46], que l'on retrouve, utilisé de la même manière comme ornement d'un carré, au baptistère de Qausiye (plus tardif que l'église cruciforme elle-même, 420-429)[47] ou dans la salle 5 de la Maison de la Table servie (niv. sup.)[48]. L. Budde avait daté les mosaïques de Misis de la deuxième moitié du IVe siècle[49], les rattachant au grand essor du style «arc-en-ciel» ; cette datation

41. Ce type de composition, déjà attesté sous la cathédrale d'Apamée (époque de Julien) se rencontre aussi à l'église de Qausiye (387) ; la découverte de Hama fournit un *terminus* plus tardif encore : la phase la plus ancienne de la basilique B (dite "de Photios") de Huarte, où a été découvert un pavement présentant ce motif, pourrait donc dater du premier quart du Ve siècle plutôt que des alentours de 387 comme le pensaient les fouilleurs (M. T. et P. CANIVET, L'ensemble ecclésial de Huarte d'Apamène (Syrie), *Syria*, LVI, 1979, p. 79 et fig. 12 ; EID., Recherches en Apamène : Huarte (IVe-VIe s.), *Dam. Mitt.*, I, 1983, pp. 23-25). Le baptistère a certainement reçu son pavement plus tard, cf. ci-dessous, p. 104.

42. Sur ces pavements, cf. L. BUDDE, *Antike Mosaiken in Kilikien*, I. *Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuhestia* (Recklinghausen, 1969), pp. 31-85.

43. *Ibid.*, figg. 116-119.

44. *Ibid.*, figg. 21, 124-125.

45. *Ibid.*, figg. 28, 135.

46. *Ibid.*, fig. 61.

47. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 284, 425-426 et pl. CXVc.

48. *Ibid.*, pl. CXXVa.

49. L. BUDDE, *op. cit.*, p. 85.

avait été d'emblée jugée trop haute et repoussée au début du Ve siècle[50]. La découverte des mosaïques de Hama confirme cette intuition : c'est en effet dans les premières décennies du Ve siècle (sous Théodose II en tout cas) que l'on situera au mieux, me semble-t-il, les pavements ciliciens[51].

Les mosaïques de l'église de la Nativité à Bethléem pourraient appartenir, selon moi, à la même période[52] : on y retrouve en effet, [449] comme à Misis ou à Hama, à la fois une prédilection marquée pour les compositions géométriques complexes, les jeux d'entrelacs d'une rare virtuosité et le goût de motifs végétaux ou animaliers (rinceaux de vigne ; oiseaux et fleurs) contribuant à alléger l'ensemble.

Cette intime fusion de deux tendances complémentaires — somptuosité un peu lourde des éléments géométriques et grâce aérée des rinceaux ou des oiseaux qui la tempère —, témoignant d'un réel sens de l'équilibre décoratif, se manifeste à peu près vers le même moment en des lieux fort éloignés les uns des autres : ce ne peut être l'effet du hasard. Il faut donc supposer que les artistes voyageaient, non pas sans doute les mosaïstes, simples artisans œuvrant au sein d'un atelier et détenteurs d'un savoir-faire, mais les créateurs de modèles, ceux qui travaillaient à l'élaboration et à l'enrichissement du répertoire, ceux qui marquaient l'évolution de leur empreinte et créaient un style ; ceux-là voyageaient, à n'en pas douter. Or, il va de soi que ces premières décennies du Ve siècle représentent précisément une période de créativité intense ; la rupture avec la tradition classique à la fin du IVe siècle et l'abandon, de ce fait, d'un grand nombre de thèmes qui ne convenaient plus ou ne plaisaient plus, les exigences aussi peut-être d'une nouvelle classe de commanditaires de plus en plus nombreux, riches et puissants, les églises, tous ces facteurs ne pouvaient manquer de stimuler l'esprit de renouveau et de favoriser le désir de contacts d'atelier à atelier. Le développement et l'enrichissement du décor géométrique n'est d'ailleurs pas la seule tendance significative qui marque ce premier quart du Ve siècle ; on verra en effet[53] qu'apparaît, vers le même moment et parallèlement, une autre mode qui devait connaître, elle aussi, un succès immédiat et durable, celle des quadrillages et des semis de fleurettes ; elle est une autre manifestation du bouillonnement créateur qui caractérise l'époque.

Les compositions à entrelacs complexes, telles qu'elles apparaissent à Hama, Misis ou Bethléem, n'ont cependant pas évincé les autres motifs du répertoire, ni triomphé

---

50. E. KITZINGER, Observations on the Samson Floor at Mopsuestia, *Dumb. Oaks Pap.*, XXVII, 1973, pp. 137-138 et n. 18 (avec bibliographie antérieure).
51. C'est aussi de la même période à mon avis que datent les mosaïques des thermes de Kourion où se retrouvent à la fois la combinaison des motifs géométriques et des oiseaux et le goût des personnifications (*Ktisis*) ; en outre, certains schémas géométriques rares se rencontrent à Misis et à Kourion. Sur les thermes de Kourion, cf. J. FRANKLIN DANIEL, Excavations at Kourion. The Palace, *Bull. Univ. Museum* (Univ. of Pennsylvania. Philadelphia), VII, 1938, pp. 4-10 (où les mosaïques sont datées du IVe siècle) ; DE COURSEY FALES Jr., Kourion. The Amusement Area, *ibid.*, XIV, 1950, pp. 27-35 (où le "palais" est identifié, avec raison, comme édifice de thermes).
52. Cf. aussi pour une datation dans la première moitié du Ve siècle, E. KITZINGER, Stylistic Developments in Pavements Mosaics in the Greek East from the Age of Constantine to the Age of Justinian, in : *La mosaïque gréco-romaine* (Paris, 1965), pp. 346-347 ; *contra*, D. LEVI, *op. cit.*, n. 260, pp. 464-467 (avec bibliographie antérieure) qui date l'ensemble du VIe siècle.
53. Cf. ci-dessous, pp. 97-100.

partout de manière aussi spectaculaire. A Antioche, en effet, elles ne sont guère représentées ; il est vrai qu'on ne connaît d'Antioche que le quartier résidentiel de [450] Daphné et que ce genre de tapis, à décor très dense, convenait sans doute mieux aux larges surfaces des nefs d'églises qu'aux salles relativement plus modestes d'une demeure privée. Vers 420-430, dans les maisons de Daphné, la mode est plutôt aux tapis de fleurettes, on le verra, sans que toutefois les compositions géométriques aient totalement disparu. Mais on préfère des compositions simples. Le schéma tout à fait traditionnel de l'octogone développé, particulièrement adapté au pavement d'une salle carrée, garde la faveur du public : on le trouve dans la Maison de la Table servie (salle 5), traité dans le style de l'époque, avec un gracieux rinceau de vigne sortant d'un canthare dans l'octogone central et des motifs «arc-en-ciel» (chevrons, damiers) dans les carrés entourant l'octogone[54] ; le même schéma est utilisé aussi dans la Maison de Gê et des Saisons (niv. sup. salle 3) où une figure féminine (personnification sans doute mais l'inscription est perdue dans une lacune) occupe le médaillon central, tandis que les carrés présentent des motifs géométriques de types variés («arc-en-ciel», natte, entrelacs) et que des oiseaux de toutes sortes (paons, faisans, pintades, colombins), alternant avec des plantes, ornent la bordure[55] ; le même principe est appliqué dans la salle 4 de la même maison où la figure de *Ktisis* apparaît au centre d'une composition d'étoiles à quatre losanges (garnis de motifs «arc-enciel» essentiellement), cernée d'une large bordure à motifs nilotiques[56]. Ce type de composition où un ou plusieurs médaillons à personnifications se détachent sur un fond géométrique semble avoir joui d'une certaine vogue auprès des propriétaires de Daphné : ces personnifications, qu'elles s'appellent Tyché, Gê, *Ktisis*, *Ananeosis*..., visent toutes en effet à garantir la prospérité de la demeure qu'elles ornent, valeur prophylactique qui explique leur succès. L'entrelacs est utilisé dans des motifs de bordure (chaînette déterminant des cercles et des carrés sur pointe ou des ellipses) ou en composition de surface. La mode des tapis de fleurettes a par ailleurs contribué à remettre au goût du jour des motifs géométriques simples couvrant uniformément la surface : octogones sécants [451] (Maison du Tapis vert)[57] ou cercles tangents (Maison de la Caserne)[58]. C'est un répertoire relativement sobre que l'on trouve aussi dans l'église-*martyrion* de Dibsi Faraj, datée de 429 par une inscription[59]. Mais dans cette même église, ont pris place divers tapis à fleurettes, à côté des tapis géométriques, comme c'était le cas dans les maisons de Daphné. On peut dire en effet, en guise de conclusion de ce premier point, que l'ornementation uniquement géométrique ne se rencontre plus guère en Syrie, vers le milieu du Ve siècle. Le répertoire existe et fournit à l'occasion les schémas de composition ou les motifs de bordure ; mais il ne constitue plus la base essentielle du décor. Une synthèse s'est opérée entre les différentes tendances qui s'étaient développées depuis la rupture avec la tradition classique : un art équilibré, d'une grande richesse décorative et d'un caractère poétique certain marquera la

54. D. LEVI, *op. cit.*, pl. CXXVa.
55. *Ibid.*, pl. LXXXIIa.
56. *Ibid.*, pl. LXXXIIb.
57. *Ibid.*, pl. CXXVIIIa.
58. *Ibid.*, pl. CXXIXc.
59. R. P. HARPER, *loc. cit.*, p. 334 et fig. 12a-b.

deuxième moitié du Ve siècle. On en étudiera ci-après les témoignages les plus représentatifs[60].

2. Rosaces et fleurettes ; quadrillages et semis

Parallèlement au développement du répertoire géométrique du style «arc-en-ciel», se manifeste dans les premières décennies du Ve siècle un goût très vif pour les quadrillages : quadrillages orthogonaux ou diagonaux, quadrillages minces faits de simples cordelettes (Apamée, église à atrium[61] ; église de Zahrani, partie basse du chœur[62] ; *pistikon* du *martyrion* de Qausiye[63]), quadrillages épais constitués de câbles ou de lignes de chevrons superposés (Antioche, Maison de la Table servie, niv. sup., salle 1[64] ; Dibsi Faraj, basilique-*martyrion*, bas-côté sud[65]), ou encore, et progressivement de plus en plus, quadrillages faits de lignes de [452] fleurettes (Antioche, Maison de la Table servie, niv. sup., salles 2, 4, 5[66]) ; ces quadrillages sont le plus généralement ornés de rosaces aux formes variées.

Le pavement de la salle 3 de la Villa Constantinienne, que D. Levi date autour de 425, présente un décor assez hybride où l'on trouve, juxtaposés, les différents motifs en vogue à l'époque : la composition du tapis central, combinant des croix, des octogones et des hexagones allongés, est traditionnelle mais, parmi les motifs de remplissage, essentiellement de style «arc-en-ciel» (lignes de cubes sur pointe, chevrons, tuiles), se sont glissés ici un motif d'entrelacs, là des rosaces encadrées de fleurettes tandis que la bordure montre un quadrillage diagonal fait de câbles sur fond uni[67]. De même, à la basilique-*martyrion* de Dibsi Faraj, datée de 429, on note la présence de mosaïques à quadrillage orthogonal et diagonal (avec décor de rosaces ou de carrés sur pointe) mais aussi de mosaïques géométriques dont l'une, à composition de carrés, carrés sur pointe et losanges, a reçu comme décoration d'un des carrés un quadrillage de fleurettes orné de rosaces ; un des carrés sur pointe est également décoré de fleurettes[68]. On retrouve à la Maison de la Table servie d'Antioche la même synthèse des deux répertoires[69] : la tendance géométrique est représentée dans la partie centrale de la salle 5 par un octogone développé décoré de motifs «arc-en-ciel» et d'un canthare avec rinceau de vigne ; de part et d'autre, s'étalent deux tapis, l'un à quadrillage diagonal fait de lignes de fleurettes et décoré d'une grande variété de rosaces et de couronnes, l'autre à double semis de rosaces et de fleurettes : une même double bordure de calices tête-bêche et d'octogones sécants entoure les trois tapis.

60. Cf. ci-dessous, pp. 459-466.
61. J. Ch.BALTY, et J. NAPOLEONE-LEMAIRE, *L'église à atrium de la Grande Colonnade = Fouilles d'Apamée de Syrie*, I, 1 (Bruxelles, 1969), p. 16 et pll. XLVI.2-XLVIII.1.
62. M. CHEHAB, *op. cit.*, pl. XLV.
63. D. LEVI, *op. cit.*, pl. CXVb.
64. *Ibid.*, pl. CXXIV.
65. R. P. HARPER, *loc. cit.*, fig. 13b.
66. D. LEVI, *op. cit.*, pl. CXXVI.
67. *Ibid.*, pl. CXXIIIc.
68. R. P. HARPER, *loc. cit.*, fig. 12b.
69. D. LEVI, *op. cit.*, pll. CXXVa-b , CXXVIa-b.

Le même double semis de rosaces et de fleurettes se rencontre à nouveau dans la salle 7, cerné d'un motif d'entrelacs formant des cercles et des carrés sur pointe[70] ; la salle 1 présente un quadrillage orthogonal fait de câbles épais avec rosaces et nœuds de Salomon[71], la salle 2 un quadrillage orthogonal constitué de [453] fleurettes opposées deux à deux, avec rosaces centrales[72] et, enfin, la salle 7 a un semis de fleurettes sur fond d'écailles[73]. Ce nouveau type d'ornementation offre, on le voit, des possibilités d'une infinie richesse : il constitue sans aucun doute l'innovation la plus importante de la première moitié du Ve siècle dans le répertoire de la mosaïque orientale. La date exacte de son apparition est difficile à préciser : on peut affirmer toutefois avec certitude qu'elle est postérieure à 400. Aucun tapis à quadrillage de cette sorte, aucun décor de fleurettes ne sont en effet attestés dans les monuments bien datés de la fin du IVe siècle, *martyrion* de Qausiye (387), synagogue d'Apamée (391/392) et église de Khirbet Muqa (394/395) ; indice significatif : à la synagogue d'Apamée, on trouve la composition d'écailles rayonnant en quatre directions, avec un fond parfaitement uni, c'est-à-dire sans la fleurette qui, par la suite, marquera systématiquement le départ de l'écaille. Par ailleurs, aucune des deux mosaïques d'Antioche montrant pour la première fois — au tournant du IVe et du Ve siècle, selon D. Levi — le motif des fleurettes (en quadrillage : nécropole de Mnémosyne, salle 1[74] ; comme décor d'un carré : Maison de l'Amazonomachie[75]) n'est datée avec certitude. Enfin, parmi les pavements récemment mis au jour à Hama et datés de 416, aucun ne présente jusqu'ici ce nouveau type de décor ; mais la fouille est loin d'être achevée. Nous ne disposons donc d'aucun repère chronologique sûr : en définitive, le premier exemplaire daté est sans doute le tapis couvrant l'angle nord-ouest de la nef de la basilique-*martyrion* de Dibsi Faraj (429), déjà cité ici même[76]. Les nombreuses mosaïques à quadrillages et fleurettes, d'une très grande variété, qu'on trouve dans la Maison de la Table servie (niv. sup.) et qui attestent l'existence d'un véritable répertoire constitué, ont été attribuées au deuxième quart du Ve siècle, sur la base d'un *terminus post quem* fourni par des découvertes monétaires[77] : c'est dès lors dans le courant du premier quart de ce siècle, sans que l'on puisse préciser davantage, que l'on fera remonter avec le maximum de vraisemblance l'introduction des [454] quadrillages et semis de fleurettes dans le répertoire de la mosaïque[78]. Qu'elles soient exécutées dans une optique naturaliste ou résolument géométrique, qu'elles soient représentées en boutons, semblables à des losanges, ou bien ouvertes, en ombelles ou en cœur, les fleurettes jouissent dès le milieu du Ve siècle — et dans toutes les provinces orientales : Syrie, Phénicie, Arabie et Palestine — d'une vogue qui ne

---

70. *Ibid.*, pl. CXXVe.
71. *Ibid.*, pl. CXXIVb.
72. *Ibid.*, pl. CXXVIe.
73. *Ibid.*, pl. CXXVIc.
74. *Ibid.*, pl. CXXd.
75. *Ibid.*, pl. CXXIIIa.
76. Cf. ci-dessus, p. 97.
77. D. LEVI, *op. cit.*, p. 626.
78. Cf. J. LASSUS, La mosaïque du Phénix, *Mon. Piot*, XXXVI, 1938, p. 102 (datation proposée pour l'introduction des fleurettes : première moitié du Ve siècle).

se démentira pas jusqu'à la fin de l'histoire de la mosaïque antique en Orient. Cet engouement explique peut-être le désintérêt qui se manifeste précisément vers le même moment pour les compositions géométriques, et notamment celles à entrelacs complexes : il est vrai que ces dernières, infiniment plus difficiles à réaliser et par conséquent plus coûteuses, peuvent avoir été réservées à la décoration de certains édifices particulièrement importants, tandis que les tapis de fleurettes (quadrillage ou semis), dont l'exécution était sans aucun doute à la portée de n'importe quel artisan-mosaïste, avaient davantage la faveur du commanditaire privé. L'essor relativement subit des motifs de quadrillages, rosaces et fleurettes pose en termes particuliers le problème de leur origine. D. Levi s'est attaché à démontrer qu'ils étaient en réalité le résultat d'une évolution interne de schémas et de motifs qui existaient depuis longtemps dans le répertoire de la mosaïque[79].

Mais son explication, tout ingénieuse qu'elle soit, ne rend pas compte, me semble-t-il, du caractère soudain de cette mode ; la soudaineté s'explique au contraire bien mieux si l'on admet qu'une influence extérieure a pu jouer à un moment précis. C'est pourquoi, il faut en revenir, je pense, à l'hypothèse dont J. Lassus[80] et C. R. Morey[81] s'étaient faits autrefois les défenseurs, prenant en considération les analogies frappantes qui existent entre les pavements à fleurettes et certains textiles, tapisseries ou soieries brodées que les Byzantins importaient de la Perse sassanide ou, par la suite, fabriquèrent eux-mêmes pour les exporter vers la Perse[82]. [455] A cette idée de l'impact, à un moment donné, des modèles textiles sur le répertoire de la mosaïque, on a objecté que les tissus mis en cause sont généralement d'une date postérieure à celle des pavements[83] ; mais, ainsi que le notait déjà C. Dulière, ne faudrait-il pas plutôt admettre que les exemplaires textiles conservés «ne sont en réalité que les rares survivants d'une production au départ bien plus considérable»[84] ? D'ailleurs, n'est-il pas plus logique de penser que ce sont les tissus, aisément transportables, qui ont influencé le décor des sols, que l'inverse ?

Un document intéressant vient éclairer de ce point de vue l'origine des quadrillages à rosaces qui, avant les semis de fleurettes, ont envahi les pavements de Syrie dès le deuxième quart du Ve siècle : le lourd tapis de soie verte, qui sert à dissimuler la partie inférieure de l'orgue sur la mosaïque des Musiciennes de Mariamin (fin IVe/début Ve siècle)[85] est brodé d'un quadrillage de larges cordelières et de rosaces, absolument identique à celui qu'on trouve sur différentes mosaiques d'Antioche. Le parallèle avec la mosaïque du Tapis vert[86] me semble particulièrement probant. Aux rosaces se substituent parfois, au centre des carrés, d'autres motifs appartenant au répertoire traditionnel, tels oiseaux, quadrupèdes, arbres, corbeilles chargées de fruits... : c'est le cas notamment dans

79. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 436-446.
80. J. LASSUS, *loc. cit.*, p. 97 et n. 1.
81. C. R. MOREY, *The Mosaics of Antioch* (Londres, New York, Toronto, 1938), pp. 42-43.
82. R. GIRSHMAN, *Parthes et Sassanides* (Paris, 1962), pp. 226 et 306.
83. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 446-453.
84. C. DULIERE, *Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, 3 (Bruxelles, 1974), p. 50.
85. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie, cit.*, fig. p. 94.
86. D. LEVI, *op. cit.*, pl. CXXVIIIb.

l'église de Khalde (pavement de la nef) publiée naguère par l'Emir M. Chéhab[87] ou sur la célèbre mosaïque du «Lion passant» d'Antioche[88] ; pour ce type de décor aussi, on a pu faire valoir d'étroites confrontations avec des motifs de tissus sassanides[89]. Cette influence dans la première moitié du Ve siècle de produits importés de Perse sur l'art de l'empire byzantin — qui trahit indéniablement des rapports commerciaux florissants entre les deux états — n'a d'ailleurs rien qui doive surprendre à ce moment : dès 384 en effet, à l'avènement de Shapur III, les relations s'étaient améliorées **[456]** entre les empires traditionnellement rivaux[90] ; différents textes attestent ce rapprochement et *l'Histoire Ecclésiastique* de Socrate garde même le souvenir de somptueux cadeaux (soie, pierres précieuses, éléphants) qu'une ambassade du roi de Perse serait venue offrir à Théodose[91]. Un traité de paix fut conclu peu après, aux termes duquel l'Arménie était partagée entre Théodose et Shapur III[92] Cette ère de paix se prolongea pratiquement durant tout le Ve siècle ; les hostilités ne reprirent qu'au VIe siècle, sous le règne de Chosroès Ier.

L'adoption des quadrillages, fleurettes et rosaces n'est du reste pas, tant s'en faut, la seule manifestation de l'influence sassanide sur le répertoire de la mosaïque romaine d'Orient ; toutes sortes de motifs, aisément reconnaissables, envahissent peu à peu les pavements au cours du Ve siècle : béliers à cornes divergentes, ailes éployées, animaux enrubannés (pl. XXI.1), perruches enrubannées disposées en diagonale[93]. Enfin, c'est aussi partiellement sous l'influence de la Perse que se répand de plus en plus largement en Syrie le goût des représentations d'animaux et des scènes de chasse[94] qui constitue le troisième grand courant du nouveau répertoire mosaïstique du Ve siècle.

3. Représentations d'animaux ; scènes de chasse

Certes ni les thèmes animaliers, ni les scènes de chasse ne manquaient au répertoire traditionnel de la mosaïque romaine[95] ; il **[457]** n'est pas douteux cependant que l'engouement relativement subit pour ce type de sujets vers le milieu du Ve siècle en Syrie ne doive être mis en rapport avec l'intérêt particulier que suscitaient à ce moment l'art et

---

87. M. CHEHAB, *op. cit.*, pl. LXVI.
88. D. LEVI, *op. cit.*, pl. LXXIV.
89. C. R. MOREY, *op. cit.*, fig. p. 43.
90. A. PIGANIOL, *L'empire chrétien* (Paris, 1972), pp. 275-276.
91. SOCRATE, *Hist. Eccl.* V, 12.
92. PROCOPE, *Aed.*, III, 1, 11-15 ; sur la date de ce partage, cf. la mise au point de A. PIGANIOL, *op. cit.*, n. 5 p. 276.
93. Pour ces influences sassanides, cf. D. N. WILBER, Iranian Motifs in Syrian Art, *Bull. Amer. Inst. for Iranian Art*, I, 1937, pp. 22-26 ; J. LASSUS, La mosaïque du Phénix, *cit.*, pp. 117-120 (sur le bélier sassanide) ; R. GIRSHMAN, *op. cit.*, pp. 306-308.
94. Sur les scènes de chasse, cf. J. LASSUS, Le thème de la chasse dans les mosaïques d'Antioche, in : *Arte del primo millennio* (Turin, 1953), pp. 141-146 ; *contra* : I. LAVIN, The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources, *Dumb. Oaks Pap.*, XVII, 1963, pp. 179-286.
95. Il suffit de songer, entre autres exemples, à la mosaïque africaine où les représentations de chasse constituent un des sujets favoris : cf. K.M.D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman Africa* (Oxford, 1978), pp. 46-64.

la civilisation sassanides. Bien des indices en témoignent, que ce soit sur le plan des motifs eux-mêmes ou du mode de représentation utilisé.

Parmi les motifs du répertoire animalier perse le plus fréquemment illustrés dans la mosaïque orientale, on évoquera notamment celui, si caractéristique, du «lion passant» dont une des premières images connues est le fameux «lion enrubanné» d'Antioche — daté d'entre 425 et 450 sur la base de données archéologiques —, où l'animal est représenté en marche, dans un paysage symbolisé par une ligne de sol ondulée et quelques plantes[96] (pl. XXI.1). Le motif de l'animal (lion ou autre) se détachant sur un fond abstrait animé de fleurettes apparaît également, dans la seconde moitié du Ve siècle, comme un des sujets favoris des mosaïstes orientaux — qu'il suffise de citer, à titre d'exemple, le célèbre Phénix d'Antioche, aujourd'hui au Louvre[97] — et la connexion avec l'art de la tapisserie se marque ici très clairement[98]. Mais plus que l'animal, ou la lutte des différents animaux entre eux, c'est la victoire de l'homme sur l'animal qui constituait un des thèmes essentiels de l'imagerie sassanide : cette victoire était en effet considérée comme le privilège royal par excellence, ainsi qu'en témoignent les nombreux plats d'argenterie qui, du IVe au VIIe siècle, illustrent la scène du roi chassant[99]. La représentation est presque toujours la même : le souverain à cheval, reconnaissable à sa tiare ornée de rubans flottants, s'élance dans un «galop volant» et vise de son arc un fauve **[458]** dressé contre lui (le plus souvent un lion), tandis que d'autres victimes, déjà massacrées, gisent au sol. L'attitude typique du cheval en «galop volant» — les pattes arrière étendues à l'horizontale et ne prenant pas appui par terre — se retrouve à maintes reprises sur les mosaïques de chasse des Ve et VIe siècles ; cette formule iconographique ménage à la représentation du gibier abattu une place aisée dans la composition, sous le cheval bondissant (pl. XXIV).

4. Vestiges du répertoire antérieur

Certains «héros-chasseurs» de la mythologie classique, tels Hippolyte, Adonis, Actéon ou Méléagre, connaissent à l'époque tardive un succès tout particulier[100] ; mais on

---

96. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 313-315 (sur l'origine de ce motif qui se rencontre fréquemment aussi sur des tissus ; ici, la présence du ruban royal, le *pativ*, atteste bien l'origine sassanide du motif) et pl. LXXc : R. GIRSHMAN, *op. cit.*, p. 306 et fig. 406.
97. Cf. essentiellement J. LASSUS, La mosaïque du Phénix, *cit.*, pp. 81-122 ; D. LEVI, *op. cit.*, pp. 351-355 et pll. CXXXIV-CXXXV ; F. BARATTE, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre* (Paris, 1978), pp. 92-98.
98. Cf. C. DULIERE, *op. cit.*, p. 49 ; la représentation de l'animal sur semis de fleurettes fut un motif très prisé dans la deuxième moitié du Ve siècle, ainsi que l'attestent de nombreuses découvertes récentes (cf. ci-dessous, p. 462).
99. R. GIRSHMAN, *op. cit.*, pp. 207-213 et figg.
100. L'exemple le plus caractéristique est offert par la mosaïque de *Megalopsychia* à Antioche où les protagonistes des scènes de chasse sont identifiés par des inscriptions : Hippolyte, Adonis, Méléagre, Actéon, Narcisse et Tirésias ; cf. J. LASSUS, La mosaïque de Yakto, *Antioch-on-the-Orontes*, I. *The Excavations of 1932* (Princeton, 1934), p. 127 (Tirésias, rendu aveugle pour avoir surpris Athéna au bain, pourrait avoir été intégré parmi les chasseurs en raison de l'analogie de sa légende avec celle d'Actéon) ; on retrouve Méléagre sur une mosaïque d'Halicarnasse (R.P. HINKS, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British*

n'a souvent retenu de leur légende que leur qualité de chasseurs et c'est à ce titre qu'ils sont en quelque sorte récupérés par le nouveau repertoire : il en va de même d'ailleurs des représentations d'Amazones[101]. Les personnifications de divinités tutélaires (Gê, Tyché, les Saisons) ou d'idées abstraites (*Ktisis, Ananeosis, Megalopsychia*) ornent fréquemment encore le pavement des maisons[102]. Les thèmes nilotiques ou les **[459]** scènes de la vie quotidienne jouissent d'une vogue ininterrompue jusqu'à la fin de l'Antiquité, que ce soit dans l'ornementation des édifices profanes ou religieux[103]. Enfin, même les scènes à sujet proprement mythologique n'ont pas totalement disparu du répertoire mais elles sont exceptionnelles, il est vrai[104].

*

* *

Ainsi, vers le milieu du Ve siècle, un nouveau répertoire est constitué, qui servira de réservoir de thèmes, dans les provinces orientales, jusqu'à l'époque omeyyade.

III. ÉPANOUISSEMENT DU NOUVEAU RÉPERTOIRE : DEUXIEME MOITIÉ DU Ve SIÈCLE

La distinction qui est faite ici entre la première et la deuxième moitié du Ve siècle pourra paraître arbitraire : elle n'est en réalité qu'un moyen commode de marquer les grandes étapes, mais il est évident qu'en l'absence d'œuvres datées, on ne peut préciser exactement le moment de l'apparition de telle ou telle tendance. La première certitude est offerte par l'ensemble de mosaïques ornant l'un des portiques de la Grande Colonnade d'Apamée, sur un peu plus de 100 m, et datées par une inscription de 469[105]. Si l'on excepte

---

Museum, Londres, 1933, n° 51a-b, pp. 127-129 et figg. 147-148) et sur une mosaïque d'Apamée (cf. ci-dessous, p. 103). Pour Adonis et Hippolyte, on rappellera l'extraordinaire ensemble découvert à Madaba en 1982 : M. PICCIRILLO, La chiesa della Vergine a Madaba, *Liber Annuus*, XXXII, 1982, pp. 386-396 et pll. 65-70 (les héros sont figurés ici dans le contexte de leur légende).

101. Cf. ci-dessous, p. 103.
102. A Antioche : *Ananeosis* (D. LEVI, *op. cit.*, pp. 320-321 et pl. LXXIII), Gê (maison d'Aion, niv. sup. : *ibid.*, p. 356 et pl. LXXXIV), *Ktisis* (maison de *Ktisis* : *ibid.*, pp. 357-358 et pl. LXXXV), *Megalopsychia* (pour le sens à donner à cette représentation : J. LASSUS, Antioche en 459, d'après la mosaïque de Yakto, in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968 = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, 6 (Bruxelles, 1969), pp. 138-139 ; ID., La salle à sept absides de Djémila, *Ant. afr.*, V, 1971, p. 203). A Apamée : Tyché (mosaïque découverte en 1983 dans la maison du Cerf).
103. A ce sujet, J. BALTY, Thèmes nilotiques dans la mosaïque tardive du Proche-Orient, in : *Alessandria e il Mondo Ellenistico. Studi in onore di Achille Adriani*, III ; ici-même pp. 245-254.
104. Cf. les mosaïques récemment découvertes à Madaba (ci-dessus, n.100). Pour d'autres mosaïques à sujet mythologique à Madaba : M. PICCIRILLO, *I mosaici di Giordania dal I all'VIII secolo d. C.* (Rome, 1982), pp. 5-7.
105. Pour l'étude exhaustive de cet ensemble, C. DULIERE, *Mosaïques de la Grande Colonnade, cit.* ; étude de l'inscription : W. VAN RENGEN, *L'inscription du portique, ibid.*, pp. 59-64.

les octogones juxtaposés qui servent de bandes de raccord, le répertoire géométrique n'est pas représenté ; les deux types de bordures qui s'y rencontrent sont plutôt d'inspiration florale : ligne de calices tête-bêche complétés par un disque à fond blanc et frise d'acanthes alternées. Les thèmes qui décorent le centre du tapis sont empruntés au répertoire traditionnel des scènes de la vie quotidienne (caravanes de chameaux ; travaux champêtres aux abords d'une noria), au répertoire animalier (chien, cerf, moutons, oiseaux de **[460]** toutes sortes) ou à celui des scènes de chasse (lions attaquant une antilope, lion dévorant un sanglier ...) (pl. XXIII). Ces différentes scènes se déroulent soit dans un paysage stylisé[106], soit sur le fond abstrait d'un semis de fleurettes, directement issu de modèles textiles. Il n'y a pas de véritable principe de composition, ni d'enchaînement logique entre les différents tableaux. Aussi bien est-il clair que plusieurs équipes ont travaillé simultanément à ce pavement, sans réel souci de cohésion, abordant l'ouvrage en divers points et même des deux côtés à la fois ... Mais ce caractère même d'improvisation donne à l'œuvre un charme poétique indéniable : on en comparera certaines parties, pour l'esprit, aux extraordinaires tableaux nilotiques de l'église de la Multiplication des pains à et-Tabgha[107] (pl. XLV.2). A la fois répertoire des thèmes en vogue dans la deuxième moitié du Ve siècle et témoignage irréfutable de la coexistence de tendances stylistiques différentes en un même moment, le pavement du portique d'Apamée constitue un repère chronologique de toute première importance pour l'histoire de la mosaïque tardive en Syrie.

Deux autres pavements d'Apamée doivent être attribués à l'activité du même atelier, ainsi que l'a démontré C. Dulière[108] : la mosaïque des Amazones (et le semis de fleurettes de la salle voisine)[109] (pl. XXIV.1) et celle de Méléagre et Atalante[110] (pl. XXIV.2). Exécutées dans le même style que les mosaïques du portique mais d'une technique sensiblement plus soignée, ces deux œuvres montrent bien comment des sujets mythologiques ne servent plus à cette époque que de prétexte à la représentation de scènes de chasse. Cette Amazone (une seule tête est conservée), couverte de bijoux, rappelle davantage les figures féminines des stèles de Palmyre que la vierge farouche, en tunique courte, de la mythologie classique. Il en **[461]** va de même de Méléagre et Atalante ; de l'iconographie de base, un seul élément en effet demeure inchangé : l'arme qui traditionnellement caractérise chacun des héros, la lance pour Méleagre, l'arc (et le carquois) pour Atalante. Les personnages pour le reste ne sont plus représentés comme des

106. Ce type de paysage stylisé se rencontre aussi parfois dans l'orfèvrerie sassanide : cf. R. GIRSHMAN, *op. cit.*, p. 209 et pl. pp. 210-211.
107. A. M. SCHNEIDER, *The Church of the Multiplying of the Loaves and Fishes* (Londres, 1937), pp. 2-17 et pll. A-B.
108. C. DULIERE, Ateliers de mosaïstes de la seconde moitié du Ve siècle, in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968 = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, 6 (Bruxelles, 1969), pp. 125-128.
109. Sur cette mosaïque, C. DULIERE, *La mosaïque des Amazones = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea* 1 (Bruxelles, 1968).
110. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie, cit.*, pp. 118-123 .

héros antiques[111] mais comme de jeunes nobles du Ve siècle, vêtus à la mode perse (notons en particulier la tiare sassanide qui coiffe Méléagre).

C'est également à une équipe de ce même atelier d'Apamée que l'on attribuera, à mon sens, la décoration à thèmes animaliers (poursuites et combats d'animaux) du narthex et du baptistère de la «basilique ancienne» de Huarte[112] (pl.XXV.1). Les mosaïques du narthex avaient été datées par les fouilleurs, sur la base précisément d'une comparaison avec le portique d'Apamée, «vers le milieu du Ve siècle»[113] ; on peut aller plus loin : dans l'antichambre du baptistère figure le même type d'encadrement qu'au portique, bandeau coloré et frise d'acanthes alternées ; or, ce dernier motif — qui n'est pas un véritable rinceau mais en quelque sorte «une variante acanthisée du ruban ondé»[114] — ne trouve d'équivalent nulle part[115]. Son utilisation à Huarte, à une quinzaine de kilomètres seulement d'Apamée, est donc tout à fait significative. L'hypothèse du déplacement de mosaïstes de la métropole est de surcroît confirmée par la grande parenté d'exécution entre les deux ensembles dans le rendu même des animaux ; certains détails ne trompent pas — que l'on compare par exemple la licorne de Huarte aux moutons du portique — : ligne supérieure de l'œil en accent circonflexe, forme très arrondie de la croupe, raideur des pattes antérieures, ombre schématique soulignant le contour du dos. C'est bien le même atelier, voire la même main dans certains cas, qui a œuvré à Apamée et à Huarte[116].

[462] Datées de 471 — par deux inscriptions de texte identique, l'une en grec, l'autre en syriaque — et donc pratiquement contemporaines du pavement du portique d'Apamée, les mosaïques de l'église de Halawa[117] en Osrhoène, sur la rive orientale de l'Euphrate, attestent, à l'autre extrémité de la Syrie, l'utilisation du même répertoire et le développement d'un style identique, essentiellement décoratif, indifférent à la profondeur comme à toute logique narrative (pl. XXV.2). Les animaux, naïvement stylisés et généralement isolés, se détachent sur le fond abstrait d'un semis de fleurettes comme les différents motifs d'un décor ; les arbres et les plantes ne suggèrent pas un paysage mais visent à donner un rythme ou à remplir un vide. C'est le même art plein de spontanéité et de fraîcheur que l'on retrouve dans les mosaïques de la basilique inférieure de Khan Khalde

---

111. C'est encore le mode de représentation utilisé sur la mosaïque de la Villa Constantinienne d'Antioche : D. LEVI, *op. cit.*, pl. LVIb.

112. Pour la date de cette "basilique ancienne", cf. ci-dessus, n. 41 p. 94.

113. M. T. et P. CANIVET, Recherches en Apamène : Huarte (IVe-Ve s.), *Dam. Mitt.*, *cit.*, pp. 24-25 (où la date fournie pour le portique d'Apamée doit être corrigée).

114. C. DULIERE, *Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade, cit.*, p. 30.

115. *Ibid.*, cf. déjà D. LEVI, *op. cit.*, n. 204, p. 456.

116. Le pavement du baptistère et de l'antichambre qui le précède à l'ouest avait été daté du début du Ve siècle par les fouilleurs : M. T. et P. CANIVET, *loc. cit.*, p. 28 ; cette date devrait donc être reportée à mon sens jusqu'au troisième quart du Ve siècle. — On mentionnera, comme autre repère chronologique pour la Syrie du Nord, la mosaïque à animaux des thermes de Serjilla (datée de 473), connue par un dessin et de mauvaises photographies ; cf. D. LEVI, *op. cit.*, p. 505, fig. 184 ; I. LAVIN, *loc. cit.*, p. 272, fig. 142.

117. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie, cit.*, pp. 126-127.

en Phénicie[118], intéressant témoignage de l'identité des tendances à travers les différentes provinces d'Orient. On trouve ici, plus encore qu'au portique d'Apamée, une exploitation très large des possibilités décoratives, si variées, du nouveau répertoire : tapis géométriques, semis de fleurettes ou de rosaces, compositions d'entrelacs ou d'écailles rayonnant en quatre directions, rinceaux de vigne sortant d'un canthare et peuplés d'oiseaux (motif répandu dès le début du siècle, on l'a vu), scènes champêtres et animaux (lion «passant», léopard bondissant, oiseaux) sur fond de fleurettes. La scène aux quatre arbres fruitiers (de gauche à droite : palmier-dattier, grenadier, oranger, cédratier)[119], d'allure descriptive et réaliste, s'oppose de manière frappante aux panneaux quasi héraldiques du lion et du léopard se **[463]** détachant sur un semis de fleurettes : cependant l'homogénéité d'esprit qui se dégage de l'ensemble, en dépit de la diversité des styles, assure à mon sens des dates très rapprochées sinon une date unique pour la réalisation des différents panneaux[120].

L'église de Khalde (nef et bas-côtés), publiée par l'Emir M. Chéhab[121] (ici Khalde I), pourrait avoir été décorée vers le même moment et par le même atelier. On y retrouve en effet non seulement la même variété et la même exubérance décorative dans l'ensemble, mais aussi des motifs identiques, parfois rares ailleurs (ligne de disques se superposant comme motif de bordure ou roue solaire par exemple)[122] et une même technique dans le traitement des animaux. On comparera notamment le paysage aux arbres fruitiers de Khan Khalde à un paysage avec animaux de Khalde I (quatrième panneau du bas-côté sud[123]) : surmontés tous deux d'un panneau géométrique décoré de fleurettes et de croisettes, ils sont très semblables tant dans l'exécution que dans l'esprit. On pourrait multiplier les exemples. Enfin, le grand tableau orné d'un quadrillage de fleurettes à remplissage extraordinairement varié (animaux, poissons, oiseaux, arbres, corbeilles de fruits, vasques avec colombes ...) qui couvre la nef à l'ouest[124] trouve son plus proche parallèle à Antioche, dans la célèbre mosaïque du «lion passant», attribuée à la deuxième moitié du Ve siècle[125].

Le même répertoire décoratif est en effet attesté dans les maisons de Daphné pour lesquelles on manque malheureusement de datations précises ; mais la chronologie relative

---

118. N. DUVAL et J.-P. CAILLET, Khan Khalde (ou Khalde III). Les fouilles de Roger Saidah dans les églises, mises en œuvre d'après les documents de l'auteur, in : *Archéologie au Levant. Recueil R. Saidah* (Lyon, 1982), pp. 320-346 (datation proposée : milieu du Ve siècle, cf. portique d'Apamée).
119. Des identifications différentes ont été suggérées par R. Saidah pour certains de ces arbres (*ibid.*, p. 328) : le grenadier (dit "oranger") est cependant bien reconnaissable au dessin caractéristique de la partie supérieure du fruit ; par ailleurs, je préfère "cédratier" à "citronnier" à cause de la grosseur des fruits.
120. *Ibid.*, pp. 345-346.
121. M. CHEHAB, *op. cit.*, pp. 108-116 et pll. LX-LXXVIII.
122. N. DUVAL et J.-P. CAILLET, *loc. cit.*, figg. 10 (disques, 17-18a (roue) : M. CHEHAB, *op. cit.*, pll. LXXVI (disques), LXX 2 (roue). Bien d'autres motifs encore pourraient être relevés : mêmes canthares à rinceaux de vigne, mêmes quadrillages épais, mêmes entrelacs de bandes déterminant des cercles, des carrés, parfois des ellipses...).
123. M. CHEHAB, *op. cit.*, pl. LXXVI. 2.
124. *Ibid.*, pl. LXVI.
125. D. LEVI, *op. cit.*, pl. LXXIV.

établie par D. Levi reste dans l'ensemble valable, même si des hésitations se sont fait jour sur certains points de détail[126]. Les représentations animales [464] du Hall de *Philia*, intégrées dans un paysage encore conçu de manière réaliste, comptent certainement parmi les plus anciennes et il est donc vraisemblable de les dater, avec D. Levi[127], peu après le milieu du siècle. C'est à la même période qu'on attribue, après l'étude de J. Lassus, la mosaïque de *Megalopsychia*[128]. Les autres pavements dont le décor est emprunté au répertoire des thèmes animaliers (*martyrion* de Séleucie) ou des scènes de chasse (chasses de Worcester, Honolulu, Dumbarton Oaks) pourraient être légèrement postérieurs, sans qu'on doive toutefois en abaisser la date jusqu'au premier quart du VI[e] siècle[129]. Le répertoire géométrique est également bien attesté : jeux de carrés, octogones développés, lacis et entrelacs de coussins, avec éléments de remplissage de style «arc-en-ciel» (Maisons d'*Ananeosis* , de la Déesse marine, DH 27 H, du Phénix...)[130]. Enfin, les quadrillages, semis de fleurettes et motifs d'origine sassanide ne manquent pas non plus (Maisons du Phénix, des Têtes de béliers, des Perruches enrubannées)[131]. Durant toute la période du premier engouement pour les semis de fleurettes — qui va des alentours de 425/430 jusque bien au-delà du milieu du siècle — on est frappé par le raffinement décoratif qui préside aux créations dans ce domaine : alternance de rosaces, fleurettes et croisettes (Maisons de la Table servie, du Lion enrubanné[132]), variété des fleurettes, richesse des motifs de remplissage dans les octogones tangents ou sécants des bordures. La même tendance se rencontre à Apamée, où la mosaïque de la salle F de la Maison du Cerf offre un exemple particulièrement caractéristique[133] (pl. XXI.2).

[465] Pour le dernier quart du V[e] siècle, les prestigieux ensembles des deux églises parallèles de Huarte, avec leurs mosaïques datées par des inscriptions, fournit un repère chronologique de toute première importance[134]. Trois inscriptions en effet permettent de fixer entre 483 et 485/486 le pavage de l'église inférieure ou basilique de Photios ; pour l'église supérieure ou *Michaelion*, l'inscription dédicatoire, fragmentaire, mentionne la dixième indiction, ce qui laisse le choix en cette fin du V[e] siècle entre 472 et 487. La contemporanéité architecturale des deux églises a amené les fouilleurs à opter pour la date de 487. Les mosaïques des deux édifices constituent d'ailleurs un ensemble

---

126. Par exemple, je serais pour ma part tentée de remonter avant 450 la date des pavements de la Maison de Gê et des Saisons (cf. aussi B. BRENK, *Spätantike und frühes Christentum = Propyläen Kunstgeschichte*, Suppl. I, Berlin, 1977, n° 254b, p. 233).
127. D. LEVI, *op. cit*., pp. 317-320, 626 (datation) et pll. LXXII, CXXXc, CLXXIVa.
128. Cf. en dernier lieu, J. LASSUS, Antioche en 459, d'après la mosaïque de Yakto, in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968, cit.*, p. 139.
129. Cf. I. LAVIN, *loc. cit.*, p. 190. n. 20 et surtout C. DULIERE, *La mosaïque des Amazones, cit.*, pp. 10-11.
130. D. LEVI, *op. cit*., pll. CXXX-CXXXII, CXXXV.
131. *Ibid.*, pll. CXXXIIIb, CXXXIV, CXXXXVII c-d.
132. *Ibid.*, pll. CXXVI-CXXVII.
133. Cl. et G. DONNAY, La Maison du Cerf, in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1973-1979, cit.*, pll. LV.2, LVI.1-2.
134. Cf. en dernier lieu, M. T. et P. CANIVET, Recherches en Apamène : Huarte (IV[e]-V[e] s.), *Dam. Mitt., cit.*, pp. 21-29 (avec toute la bibliographie antérieure p. 21).

stylistiquement homogène, ce qui plaide aussi en faveur de la date la plus tardive ; le tout pourrait donc avoir été exécuté entre 483 et 487[135]. Les thèmes favoris de l'époque restent les combats et poursuites d'animaux (lionne attaquant un zébu ; griffon terrassant un zébu ; léopard poursuivant des cervidés ; onagres fuyant devant un ours ; tigre attaquant un onagre ...), traités sur fond d'écailles à semis de fleurettes ou de rosaces, entre des arbres qui scandent la composition ; une série d'animaux plus petits (pintades, canards, pigeons, perruches, oie, chien, mouton...) occupent les espaces laissés vides (pl. XXV.1). Le motif des rinceaux de vigne (peuplés d'oiseaux ou d'animaux paisibles) s'échappant d'un canthare connaît un succès de plus en plus large, notamment pour l'ornementation des absides ; enfin, le répertoire géométrique est également bien représenté : compositions à base de carrés, de rectangles ou d'octogones avec motifs de remplissage de style «arc-en-ciel» (notons l'absence des lacis ou entrelacs de coussins). En dépit d'une certaine surcharge dans la composition et d'une stylisation plus accentuée dans le rendu des formes animales ou végétales, les pavements **[466]** de Huarte appartiennent bien encore à l'art plein de fraîcheur et de poésie des mosaïstes syriens du Ve siècle.

On peut en dire autant de la plupart des mosaïques à thèmes animaliers du *martyrion* de St.-Jean-Baptiste à Umm Harteyn (une inscription de dédicace fournit la date de 499/500)[136] où l'exubérance décorative, plus évidente encore, n'entraîne cependant ni lourdeur, ni sécheresse mais est au contraire l'expression d'une véritable explosion créatrice. Un tableau toutefois, celui des taureaux se faisant face de part et d'autre d'une vasque posée sur une colonnette[137], témoigne en revanche d'une recherche de symétrie dans la composition qui évoque les mosaïques de l'église de Tell Hauwash (8 km à l'est d'Apamée), où de grands animaux affrontés deux à deux couvrent toute la surface de la nef. L'ensemble est daté de 516 par une inscription[138]. Cette tendance à la surcharge, à la géométrisation des formes et à la symétrie des compositions remplacera-t-elle au VIe siècle les compositions libres où s'alliaient richesse et fantaisie décoratives ? C'est vraisemblable mais on ne peut l'affirmer en toute certitude car les témoignages sont trop rares en Syrie pour permettre de généraliser. Ce qui paraît clair toutefois c'est que la belle période de la mosaïque syrienne tardive s'achève, tandis que reprennent les hostilités entre Perses et Byzantins ; la destruction d'Antioche par Chosroès en 540 marque la fin d'une époque particulièrement brillante pour toute la région. C'est essentiellement dans les provinces d'Arabie et de Palestine — où la proximité des lieux saints détermine dès le

---

135. Le baptistère, situé au nord de la basilique de Photios, pourrait avoir été mosaïqué plus tard ; une inscription fragmentaire semble donner le nom de Stephanos, archevêque d'Apamée entre 512 et 518. La grande similitude de style et de thèmes avec les mosaïques de l'église de Tell Hauwash (516) tend à confirmer cette datation dans le premier quart du VIe siècle. Le même atelier de la capitale pourrait avoir exécuté les deux ensembles.
136. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, *cit.*, pp. 130-133.
137. *Ibid.*, pl. p. 133.
138. *Ibid.*, pp. 136-137.

VIe siècle une intense prolifération d'églises[139] — que se développeront désormais les meilleures écoles de mosaïstes des provinces orientales.

IV. CONCLUSION

Le Ve siècle apparaît donc, à travers le témoignage des mosaïques de Syrie, comme une période-charnière particulièrement significative en Orient [467] pour la formation d'un nouveau répertoire de thèmes. Celui-ci correspond à une mentalité nouvelle, où l'homme a perdu la position privilégiée qui était la sienne auparavant et où l'intérêt pour l'anecdote fait place au goût de l'abstraction. Les scènes narratives se raréfient au profit des motifs purement décoratifs (géométriques, floraux ou animaliers) qui se répartissent sur la surface du pavement en des compositions ouvertes, répétitives à l'infini. Parmi ces compositions, les quadrillages et les semis de fleurettes connaissent un succès particulier.

En raison de leur caractère uniquement ornemental, les motifs du nouveau répertoire sont propres à satisfaire le goût des commanditaires les plus variés. Ainsi, au moment du grand engouement pour les compositions géométriques (fin IVe/début Ve siècle), on constate une utilisation des mêmes schémas décoratifs pour les pavements d'une église de la métropole (Antioche-Qausiye), d'une église de campagne (Khirbet Muqa, Qumhane), d'une synagogue (Apamée), de thermes (thermes C et D, Antioche) ou d'une demeure privée (Apamée, Maison aux pilastres, Maison du Cerf) ; plus tard, quand la mode est aux défilés d'animaux et aux chasses (deuxième moitié du Ve siècle), un répertoire identique est représenté au portique d'Apamée, aux thermes de Serjilla, dans les églises de Huarte ou de Halawa et dans certaines maisons d'Antioche ou d'Apamée. Le répertoire n'est donc plus le reflet de la culture d'une seule classe ; il traduit désormais le mode de pensée de toute une société.

Si cette rupture avec la tradition hellénistique et le profond bouleversement du répertoire se marquent dans toutes les provinces orientales vers le même moment, c'est cependant en Syrie et en Phénicie que les témoignages datés sont les plus nombreux pour le Ve siècle. L'activité créatrice intense qui caractérise alors ces régions peut sans doute être mise en rapport avec le traité de paix conclu entre Byzantins et Sassanides (fin IVe siècle) et les contacts commerciaux et artistiques qui s'ensuivirent. Largement ouvert aux influences extérieures, le répertoire de la mosaïque, en perpétuelle élaboration au Ve siècle, s'enrichit ainsi progressivement, servant de base à la création d'œuvres équilibrées, où l'exubérance décorative devient rarement surcharge. Ce style propre au Ve siècle se manifeste non seulement en Syrie et en Phénicie, mais aussi en Cilicie (Misis-Mopsueste) ou en Palestine (Bethléem, et-Tabgha), ce qui témoigne de contacts aisés dans un empire jouissant d'une paix relative.

[468] A partir du VIe siècle, cette communauté de style apparaîtra moins ; à l'intérieur même des provinces d'Arabie et de Palestine, qui pour les périodes tardives (VIe-VIIe siècles) offrent alors le plus grand nombre de témoignages datés, les tendances se

---

139. Cf. notamment M. PICCIRILLO, *Chiese e mosaici della Giordania settentrionale = Studium Biblicum Franciscanum. Collectio minor*, XXX (Jérusalem, 1981).

différencient davantage les unes des autres : le goût des compositions géométriques en Palestine ou le style miniaturiste de Madaba et sa région en sont deux illustrations parmi d'autres. A travers ces manifestations locales, c'est toujours cependant le même «nouveau répertoire» qui est illustré. C'est lui encore que recueilleront en héritage les créateurs géniaux des pavements de Khirbet el-Mafjar.

extrait de : *Byzantion*, LIV, 1984, pp. 437-468.

LA PLACE DES MOSAÏQUES DE JORDANIE AU SEIN DE LA PRODUCTION ORIENTALE *

Pendant plusieurs années, le livre de D. Levi sur les mosaïques d'Antioche, paru en 1947, a constitué la seule étude d'ensemble en la matière pour les provinces orientales de l'Empire[1]. Peu à peu cependant de nouvelles découvertes dans les provinces de Cilicie, de Phénicie ou de Syrie devaient amener, au cours des années soixante et soixante-dix, une série de publications, partielles ou générales, dont la liste a été reprise dans l'introduction de l'article de synthèse que j'ai consacré naguère aux mosaïques du diocèse d'Orient[2]. A cette époque, on ne pouvait citer, en gros, pour la Jordanie que les travaux des Pères S. J. Saller et B. Bagatti sur les églises du Mont-Nébo et les études d'U. Lux et M. Noth sur deux églises de Madaba[3]. En une dizaine d'années, tout au plus, la situation a totalement changé : pas de campagne de fouilles qui n'amène sa moisson de pavements mosaïqués, pas de livraison du *Liber Annuus* qui ne révèle d'étonnants ensembles[4] !

A toutes ces découvertes, depuis 1979, est intimement lié le nom du Père Michele Piccirillo, à qui on ne peut manquer de rendre hommage ici. C'est en effet grâce à lui, à son inlassable activité de fouilleur, mais surtout aussi à sa générosité de chercheur soucieux de mettre les documents à la disposition de tous, dans les délais les plus brefs, que la connaissance de la mosaïque de l'Antiquité tardive en Jordanie a fait un véritable bond en avant. Aux rapports de fouilles succincts du début ont rapidement fait suite des études de synthèse[5], qui rendent aujourd'hui possible une évaluation globale de la production tardive des ateliers d'Orient et surtout une définition précise de la place de la mosaïque jordanienne dans ce contexte. On envisagera le problème successivement sous différents aspects.

---

*. Cette étude étant fondée sur une bibliographie récurrente, on a eu recours, exceptionnellement, à une table des abréviations placée ci-après, pp. 138-140.

1. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947).
2. *ANRW*, II.12.2, pp. 347-429.
3. SALLER ; SALLER-BAGATTI ; LUX, *ZDPV*, 1967, pp. 165-182 ; ID., *ZDPV*, 1968, pp. 106-129 ; NOTH, *ZDPV*, 1968, pp. 130-142.
4. Cf. la bibliographie de la Jordanie byzantine dans *Cat. Lyon* pp. 223-228, *passim* (en particulier au nom de M. Piccirillo, pp. 226-227).
5. *Chiese e mosaici* ; M. PICCIRILLO, Forty Years of archaeological Work at Mount Nebo-Siyagha in Late Roman-Byzantine Jordan, *Stud. History and Archaeology Jordan*, I, 1982, pp. 291-303 ; *Cat. Lyon*, pp. 27-148 ; *Madaba*.

I. CHRONOLOGIE

Les découvertes de mosaïques d'époque hellénistique ont été très rares, on le sait, dans l'ensemble des provinces orientales, en dépit de l'hellénisation profonde de certaines de ces régions. La Jordanie ne fait pas exception en ce domaine : un seul fragment de mosaïque (bordure de postes) se situe dans la tradition post-hellénistique ; découvert dans l'*apodyterium* des thermes du palais-forteresse que se fit construire Hérode à Machéronte, il trouve dans les pavements hérodiens de Masada et de Jérusalem de proches parallèles[6]. Pour la mosaïque d'époque romaine, abondamment illustrée dans la plupart des autres provinces (Cilicie, Syrie, Phénicie, Chypre), on ne peut guère citer qu'un seul exemple en Jordanie : le pavement bien connu des Muses et des Poètes à Jerash-Gerasa[7] (vraisemblablement du IIIe siècle de notre ère). Cette carence qui étonne en particulier pour les grandes villes — entre autres Gerasa, qui était romaine à part entière dès 106 de notre ère — ne peut s'expliquer, à mon sens, que par le hasard des trouvailles ou les destructions successives, dues aux tremblements de terre, au cours de l'Antiquité. Un problème identique se pose d'ailleurs à Apamée où on ne connaît pas de mosaïques antérieures au IVe siècle après J.-C. (à deux exceptions près), alors que la grande phase d'urbanisation de la ville se situe au IIe. Un phénomène similaire doit être signalé pour l'antique Palestine où les documents antérieurs au IVe siècle sont également rares : on trouvera peu d'exemples en dehors de la mosaïque d'Achille de Nablus-*Neapolis*, datable du IIIe siècle[8], et des pavements récemment découverts à Sepphoris[9]. Ces "absences" ne peuvent toutefois pas, me semble-t-il, être considérées comme révélatrices d'éclipses dans le développement de la mosaïque en ces lieux mais sont uniquement fonction du hasard. De nouvelles découvertes peuvent fort bien modifier du jour au lendemain les statistique comme il est arrivé déjà.

Avec la reconnaissance du christianisme par Constantin, des églises commencent à se construire et on assiste ainsi à l'émergence d'un nouveau type de commanditaires et à un renouvellement progressif du répertoire de la mosaïque. Ce n'est toutefois qu'à la fin du IVe siècle, avec les décrets de Théodose, que le processus de christianisation s'intensifie en Orient ; au tournant du siècle, les églises se multiplient : on citera pour la Syrie les exemples d'Antioche-Qausiye (387), de Khirbet Muqa (394/395), de Deir esh-Sharqi, de Qumhane, de Dibsi Faraj, de Hama (416), d'Apamée (église à atrium, première phase) ; de Misis-Mopsueste pour la Cilicie ; de Zahrani en Phénicie et peut-être les transformations de l'église constantinienne de la Nativité à Bethléem[10]. C'est à cette même époque, dans la

6. *ANRW*, II.12.2, pp. 353-360 ; *Cat. Lyon*, pp. 43-44.
7. *ANRW*, II.12.2, pp. 415-416 ; *Cat Lyon*, pp. 44-45. Pour une restitution graphique et une étude plus complète, cf. I. KRISELEIT, *Antike Mosaiken* (Berlin, Staatl. Museen,1985), pp. 18-21.
8. OVADIAH, n. 217 pp. 129-130.
9. R. TALGAM et Z. WEISS, "The Dionysus Cycle" in the Sepphoris Mosaic, *Qadmoniot*, XXI, 1988, pp. 93-99.
10. Sur ces mosaïques du début du Ve siècle, cf. *Byzantion*, pp. 440-456 ; ici même pp. 98-100. — Pour l'église de la Nativité de Bethléem, je m'en tiendrai à nouveau ici à la datation défendue par E. KITZINGER, Stylistic Developments in Pavement Mosaics in the Greek East, *CMGR* I, pp. 346-347, tout en reconnaissant que la datation au VIe siècle soutenue par D. LEVI, *op. cit.*, n. 260 pp. 464-467, expliquerait peut-être mieux certains aspects du décor (et notamment le

deuxième moitié du IV[e] siècle qu'ont dû débuter à Gerasa les travaux de la cathédrale, mais on n'a conservé sur cette phase ancienne que peu de témoignages, par suite de destructions et de remaniements postérieurs[11]. En fait, l'activité des mosaïstes jordaniens (provinces antiques d'Arabie et partiellement des trois Palestines) est relativement peu connue pour le V[e] siècle, contrairement à ce qui se passe en Syrie et en Phénicie notamment. Défaut de la documentation ou signe d'un développement réellement moins brillant ? Ces raisons ne s'excluent sans doute pas. Il est clair, en effet, que la Syrie a joui d'un essor économique particulier au V[e] siècle à la faveur d'une trêve dans la lutte qui opposait Romains et Sassanides et qu'elle s'est affaiblie avec la reprise des hostilités au VI[e] siècle, au moment où les provinces d'Arabie et de Palestine entraient précisément dans une phase de prospérité ; à l'hégémonie d'Antioche succède celle de Jérusalem. La documentation des mosaïques illustre bien cette situation[12]. En effet, si de très nombreux pavements d'églises, d'édifices privés ou publics sont attestés en Syrie pour le V[e] siècle (multiples exemples à Antioche, Apamée et, de manière plus générale, en Antiochène et en Apamène), on ne peut guère citer pour la même époque en Jordanie que les mosaïques géométriques de l'église des Saints-Prophètes-Apôtres-et-Martyrs à Gerasa, dédiée en 464/465 (*terminus ad quem* pour les mosaïques), le pavement à cortège d'animaux (arche de Noé) de la synagogue et les tableaux mythologiques de Madaba (thèmes dionysiaques, Achille, Héraclès) attribués au V[e] siècle sur la base d'une analyse stylistique[13]. A partir du VI[e] siècle, en revanche, la proportion s'inverse complètement : les documents diminuent sensiblement pour la Syrie — en dépit des reconstructions et restaurations consécutives aux tremblements de terre de 526 et 528 — et augmentent considérablement pour la Jordanie. L'église St-Théodore de Gerasa, proche de la cathédrale, est construite au tournant du siècle (inscription de fondation : 494-496[14]). A la cathédrale de Madaba, un premier état du baptistère remonte à l'époque de l'évêque Cyr au début du VI[e] siècle[15]. C'est de ce même moment que date la première phase de mosaïques de l'église de Kaianos dans le wadi Ayoun Mousa[16], voisin du Mt-Nébo, ainsi que l'église nord d'Esbous[17] et le pavement sous-jacent à la Chapelle du Prêtre Jean[18]. A Gerasa, à nouveau, quatre églises s'édifient entre 526 et 533 : église de Procope (526) et complexe des trois églises St-Georges (529-530), St-Jean-Baptiste (531),

---

caractère très évolué des motifs d'entrelacs) ; sans doute le problème de cette datation devrait-il être repris un jour dans son ensemble sur la base des études anciennes de E.T. RICHMOND, Basilica of the Nativity, *QDAP*, V, 1936, pp.75-81 et de W. et J. H. HARVEY, Recent Discoveries at the Church of the Nativity, Bethlehem, *Archaeologia*, LXXXVII, 1937, p. 7 sqq.

11. KRAELING, pp. 309-312 ; *Cat. Lyon*, pp. 106-107.
12. *Cat. Lyon*, pp. 152-160 (J. Balty).
13. KRAELING, pp. 323-324, 337 ; *Cat. Lyon*, pp. 45-49 ; en dernier lieu *Madaba*, pp. 137-139, où l'auteur opterait plutôt pour une datation au VI[e] siècle (époque de Justinien). Il me paraît difficile de trancher vu l'absence de contexte et de parallèles.
14. KRAELING, pp. 313-314.
15. *Cat. Lyon*, p. 55 ; *Madaba*, pp. 32-34.
16. *Ibid.*, p. 97.
17. *Ibid.*, p. 98.
18. *Madaba*, pp. 192-197.

Sts-Cosme-et-Damien (533) ; on y rattachera certainement aussi l'église des Sts-Pierre-et-Paul dont les mosaïques sont dues au même atelier que celles de St-Jean[19]. Une intense activité édilitaire est attestée vers le même temps au Mt-Nébo ; plusieurs pavements datés en témoignent : celui du *diaconicon*-baptistère (531) du Mémorial de Moïse[20] et ceux de l'église St-Georges à Khirbet el-Mukhayyet (536)[21] ; à une époque quelque peu postérieure (milieu/troisième quart du VI[e] siècle, sous l'évêque Jean) appartiennent l'église des Sts-Martyrs-Loth-et-Procope[22] et la chapelle du Prêtre Jean dans l'église d'Amos et Casiseos[23]. A Madaba, d'où viennent très vraisemblablement les ateliers qui ont œuvré au Mt-Nébo, on date de la même période la décoration de la salle dite d'Hippolyte[24] (sous l'église de la Vierge) et l'exécution de la fameuse Carte de géographie religieuse[25] ; il faut encore citer, sous l'évêque Jean, la construction — dans le cadre de la restructuration du complexe de la cathédrale — de la chapelle à pavement mosaïqué du martyr Théodore (562)[26] ; les travaux se poursuivent et, sous l'évêque Serge en 575-576, le pavement du baptistère est refait[27]. A la même époque, l'église des Apôtres est édifiée et ornée de mosaïques (578)[28] ; enfin, à ce moment encore, débutent les travaux de l'église du prophète Elie, qui s'achèvent eux aussi sous Léon (mosaïque datée de 608) ; sous le chœur de cette église, la crypte de St-Elien a conservé son pavement de 595/596[29]. A Madaba toujours, on datera de la deuxième moitié du VI[e] siècle la mosaïque d'une demeure patricienne (le "palais brûlé")[30], la mosaïque dite "du Paradis" (musée archéologique)[31], le médaillon central de la chapelle des Atwal (musée archéologique)[32], le premier état de l'église de la Vierge[33] et l'église du Khader[34]. A Umm er-Rasas (Kastron Mefaa), en 586, l'église "de l'évêque Serge" (celui-là même qui est cité à Madaba) est pavée de mosaïques[35]. De grands travaux sont attestés aussi au Mémorial de Moïse, au Mt-Nébo, où le monastère est complètement remodelé à la fin du VI[e] siècle : une inscription de dédicace

19. KRAELING, pp. 324-336.
20. *LA*, 1976, pp. 295-315 ; *Cat. Lyon*, pp. 86-87 ; *Madaba*, pp. 155-157.
21. SALLER-BAGATTI, pp. 67-77 ; *Cat. Lyon*, pp. 90-92.
22. SALLER-BAGATTI, pp. 55-67 ; *Cat. Lyon*, pp. 92-94 ; *Madaba*, pp. 182-188. Bien qu'elles ne soient pas datées par une inscription, les mosaïques de l'église du Diacre Thomas, dans le wadi Ayoun Mousa, peuvent être rattachées au même groupe en raison de leur style : *Madaba*, pp. 216-223.
23. SALLER-BAGATTI, pp. 49-55 ; *Cat. Lyon*, pp. 94 et 244-245 ; *Madaba*, pp. 190-192.
24. *LA*, 1982, pp. 386-396 ; *Cat. Lyon*, pp. 69-73 ; *Madaba*, pp. 50-60.
25. *Cat. Lyon*, pp. 56-62 et pl. V ; *Madaba*, pp. 81-93.
26. *Ibid.*, pp. 53-54 (mais aussi *LA*, 1981, pp. 303-307) ; *Madaba*, pp. 26-28.
27. *Cat. Lyon*, p. 55 et fig. 24 p. 41 ; *Madaba*, pp. 31-32.
28. LUX, *ZDPV*, 1968, pp. 106-129 ; NOTH, *ibid.*, pp. 130-140 ; *Cat. Lyon*, pp. 62-65 ; *Madaba*, pp. 96-107.
29. *Cat. Lyon*, pp. 65-67 ; *Madaba*, pp. 70-75.
30. *Ibid.*, pp. 75-76 (mais aussi *LA*, 1985, pp. 317-334) ; *Madaba*, pp. 120-125.
31. *Ibid.*, pp. 77-78 ; pp. 132-139.
32. *Ibid.*, p. 77 ; pp. 129-132.
33. *Ibid.*, pp. 68-69 ; *Madaba*, pp. 61-64.
34. *Ibid.*, pp. 74-75 (mais aussi LUX, *ZDPV*, 1967, pp. 165-182).
35. *Madaba*, pp. 273-282.

date les mosaïques, tant de l'église que du baptistère, de 597[36]. A Rihab, l'église Ste-Marie reçoit, au cours d'une restauration, un nouveau pavement, en 582/583, et deux nouvelles églises sont fondées, St-Basile en 594 et St-Paul en 595[37]. A Gerasa, l'église dite des Propylées est construite en 565 dans la zone du temple d'Artémis : seule la mosaïque du *diaconicon* nord est conservée[38]. Enfin, citons encore, parmi les principales réalisations de cette deuxième moitié du VI[e] siècle, plusieurs mosaïques découvertes à Ma'in[39] (mosaïque du bain, du complexe monastique de Ed Deir), à Massuh[40], à Swafiye[41], à Quweisme[42] (église supérieure).

Cette longue énumération, à première vue fastidieuse, met bien en évidence l'extraordinaire essor de la mosaïque dans cette région au VI[e] siècle. Sans doute, les témoins ne manquent-ils pas dans d'autres provinces : on rappellera, pour la Phénicie par exemple, les mosaïques des églises de Ghine, de Beit Mery, de Zahrani (certaines seulement), de la "villa d'Awza'i"[43] ; et, pour la Syrie, les pavements des églises d'Umm Harteyn (499/500)[44], de Tell Hauwash (516)[45], du couvent de Frikya (511)[46], de la cathédrale d'Apamée (533)[47], de l'église à atrium à Apamée également (rénovation après 526 et 528)[48], de l'église de Huwat (566)[49], de la basilique de la Ste-Croix à Resafa-*Sergiopolis* (salle aux quatre piliers)[50], sans doute aussi les mosaïques de l'église de Ma'arata en Antiochène et quelques autres de celles qui sont aujourd'hui regroupées dans le musée de Ma'arret en-Noman[51]. Mais même si l'on tient compte, en outre, d'une exploration moins intensive jusqu'ici de la province de Syrie, il n'en demeure pas moins que la production était devenue sensiblement plus abondante dans la région méridionale qu'au nord.

---

36. *Cat. Lyon*, pp. 88-89 ; *Madaba*, pp. 157-163.
37. Sur ces églises de Rihab, cf. *Chiese e mosaici*, pp. 82-87 (Ste-Marie), 70-72 (St-Basile), 78-79 (St-Paul).
38. KRAELING, pp. 316-318.
39. *Cat. Lyon*, pp. 82-83 ; pp. 241-246.
40. *Ibid.*, pp. 99-100.
41. *Ibid.*, pp. 101-102.
42. *LA*, 1984, pp. 334-339.
43. CHEHAB, pp. 123-171.
44. BALTY, pp. 130-133.
45. *Ibid.*, pp. 136-137.
46. S. ABDUL HAK, Considérations sur l'art syrien avant l'Islam (en arabe), *AAS* , XI-XII, 1961-1962, pl. VI ; J. MARCILLET-JAUBERT, Inscription sur mosaïque de Frikya, *AAS* , XXV, 1972, fig. 2 p. 155. Cette mosaïque est aujourd'hui conservée au Musée de Ma'arret en-Noman : K. CHEHADE, *Syria* , LXIV, 1987, p. 32 et figg. 4-5.
47. J. Ch. BALTY, Le groupe épiscopal d'Apamée, dit "cathédrale de l'est". Premières recherches, in : *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969-1971* (Bruxelles, 1972), pp. 187-205.
48. J. Ch. BALTY et J. NAPOLEONE-LEMAIRE, *L'église à atrium de la Grande Colonnade* (Bruxelles, 1969), pp. 35-46.
49. BALTY, pp. 146-147.
50. ULBERT, pp. 134-135 et pll. 38-40.
51. K. CHEHADE, *Syria*, 1987, pp. 323-329.

Un coup d'oeil sur les trouvailles dans les différentes provinces de Palestine confirme cette impression : de très nombreuses mosaïques du VIe siècle ont été découvertes tant en *Palaestina Prima*[52] qu'en *Palaestina Secunda*[53] et — mais dans une moindre mesure — en *Palaestina Salutaris*[54]. Les constatations ne sont guère différentes pour la Phénicie du sud[55].

Ce développement particulièrement brillant ne s'arrête d'ailleurs pas avec le VIe siècle, dans la province d'Arabie tout au moins : de nouveaux travaux sont entrepris au Mt-Nébo dans la première décennie du VIIe siècle, au cours desquels est aménagée et pavée de mosaïques la chapelle de la Theotokos[56]. Plusieurs églises sont également construites à Rihab[57] : Ste- Sophie (604), St-Etienne (620), St-Pierre (623), St-Isaïe (634) et St-Menas (634/635) ; il en va de même à Khirbet es-Samra[58] : St-Jean, St-Georges et St-Pierre (de 634 à 636). La rotonde de l'église de la Vierge à Madaba reçoit en 662 un nouveau décor où l'entrelacs règne en maître[59]. C'est d'ailleurs là un aspect du répertoire byzantin qui séduira tout particulièrement les conquérants omeyyades : on se souviendra surtout du pavement des bains de Khirbet el-Mafjar construits pour le calife al-Walid au début du VIIIe siècle[60] ; mais les thèmes animaliers n'en sont pas oubliés pour autant, ainsi que l'attestent les récentes découvertes de Qasr Hallabat, pour la même époque[61]. L'histoire de

---

52. A Césarée (OVADIAH, n° 62, pp. 48-49), Jérusalem (*QDAP*, II, n°117 p. 167 ; n°s 132-133 pp. 171-173), 'Ain Hanniya (D. C. BARAMKI, An early Christian Basilica at 'Ein Hanniya, *QDAP*, III, 1934, pp. 113-117), Khirbet 'Asida (D. C. BARAMKI et M. AVI-YONAH, An early Christian Church at Khirbat 'Asida, *ibid.*, pp. 17-19), Emmaüs-*Nicopolis* (L. H. VINCENT et F. M. ABEL, *Emmaüs*, Paris, 1932 ; *QDAP*, III, n° 346 pp. 53-54), Haditha (OVADIAH, n° 86 pp. 62-63), Khirbet Banaya (*ibid.*, n° 93 pp. 67-69 [Hazor-Ashdod]), Gaza (*ibid.*, n°s 83-84 pp. 60-62), Shellal (A. D. TRENDALL, *The Shellal Mosaic*, Canberra, 1964), Ma'on-Nirim (OVADIAH, n° 176 pp. 106-107), Beit Jibrin-*Eleutheropolis* (*QDAP*, II, n° 23 pp. 146-148 ; OVADIAH, n° 17 pp. 18-20), Seilun (*QDAP*, III, n°s 300-302 pp. 40-41), Jéricho (OVADIAH, n°s 107-108 pp. 74-76), 'Ain Duq (*QDAP*, II, n° 69 pp. 155-157 ; P. BENOIT, Un sanctuaire dans la région de Jéricho, *RB*, LXVIII, 1961, pp. 163-177), Sede Nahum (OVADIAH, n° 212 pp. 125-126).
53. A Beisan-*Scythopolis* (*QDAP*, V, pp. 11-30 ; FITZGERALD, pp. 5-10 ; OVADIAH, n°s 26-31 pp. 26-37), Gadara-Umm Qeis (U. LUX, Der Mosaikfussboden eines spätantiken Bades in Umm Qes, *ZDPV*, 1966, pp. 64-73 ; *Chiese e mosaici*, pp. 29-31), Khirbet el-Maqatia (*Cat. Lyon*, p. 128), Kursi (OVADIAH, n° 172 pp. 103-104),
54. A Mampsis-Kurnub entre autres (OVADIAH, n° 174 p. 105, datée ici du Ve siècle).
55. On citera les exemples de Qabr Hiram (575) (BARATTE, pp. 132-134), Nahariya (OVADIAH, n° 194 pp. 113-114), Shiqmona-*Sycaminum* (*ibid.*, n°s 220-222 et 225, pp. 131-134) et Suhmata (M. AVI-YONAH, The Byzantine Church at Suhmata, *QDAP*, III, 1934, pp. 92-105).
56. *Cat. Lyon*, pp. 89-90 ; *Madaba*, pp. 163-165.
57. *Chiese e mosaici*, pp. 68-70, 73-78.
58. *Cat. Lyon*, pp. 113-115.
59. *LA*, 1982, pp. 374-385 ; *Madaba*, pp. 61-64. La datation en 662 est toutefois considérée comme douteuse par P.-L. GATIER, Les inscriptions grecques d'époque islamique (VIIe-VIIIe siècles) en Syrie du Sud, in : *La Syrie de Byzance à l'Islam. VIIe-VIIIe siècles* (Damas, 1992), p. 149 (l'utilisation de l'ère des Séleucides paraît improbable à l'auteur).
60. HAMILTON, pp. 327-337 et pll. LXXIX-LXXXI, LXXXVII-LXXXVIII et XCI.
61. *Cat. Lyon*, pp. 179-185 (G. Bisheh).

la mosaïque se poursuit, en effet, bien au-delà de la conquête arabe et plusieurs pavements d'églises datés du VIIIe siècle témoignent d'une certaine tolérance du vainqueur musulman vis-à-vis des communautés chrétiennes[62] : à Quweisme[63] en 717/718, à Ma'in[64] en 719/720, à Umm er-Rasas enfin en 756[65]. Cette extraordinaire permanence ne se retrouve pas en Syrie ; à Deir el-'Adas en revanche, aux confins de l'Arabie, l'église St-Georges reçoit, en 722 encore, un nouveau pavement[66].

Cette rapide synthèse sur la chronologie des documents conservés fait apparaître clairement les temps forts du développement de la mosaïque dans les différentes provinces, temps forts évidemment liés aux périodes d'essor économique que ces régions ont connu alternativement. L'hégémonie des provinces méridionales se dessine nettement à partir du premier tiers du VIe siècle ; liée sans doute partiellement au nombre toujours plus important des pèlerinages aux Lieux Saints, elle doit s'expliquer aussi par le déclin relatif des grandes métropoles de Syrie du nord, après les tremblements de terre et les attaques destructrices des Perses contre Antioche en 540 et contre Apamée en 573. Dans la ligne de cette évolution, c'est aussi toute la zone méridionale que le califat omeyyade s'attachera d'ailleurs à développer, en installant sa capitale à Damas et en construisant tous ses fameux châteaux dans le désert syro-jordanien.

II. COMPOSITIONS

La rareté des documents et l'absence de datations assurées ne permettent guère de tirer de conclusions pour le Ve siècle : tout au plus dira-t-on qu'est attestée à Madaba l'existence d'un atelier apparemment spécialisé pour les sujets païens traités en composition libre, dans un style large et puissant[67]. La prédilection pour ce type de composition caractérise aussi de manière plus générale les mosaïques du Ve siècle dans les autres provinces orientales : on rappellera, entre beaucoup d'exemples, les "paradis d'animaux"

---

62. On n'en exagérera cependant pas la portée : "les inscriptions qui concernent des travaux de construction ne mentionnent jamais à l'époque islamique l'édification d'églises [...]. On ne voit que des réparations, des poses de mosaïque ou de dallage, des aménagements" (P.-L. GATIER, *loc. cit.*, p. 152).
63. *LA*, 1984, pp. 330-334 ; cf. aussi, à ce sujet, P.-L. GATIER, *ibid.*, citant en outre l'exemple de Nahba où des mosaïques sont datées de 732/733 et 746 dans une église dont la nef centrale est pavée d'une mosaïque de 557.
64. M. PICCIRILLO, Le antichità bizantine di Ma'in e dintorni, *LA*, XXXV, 1985, pp. 339-359.
65. *Madaba*, pp. 284-286. Il s'agit ici de la mosaïque du bêma de l'église St-Etienne dont la datation est assurée. L'inscription de la mosaïque de la nef, en revanche, fait problème et plusieurs dates sont possibles selon la solution qu'on adopte : au cours de la première moitié du VIIIe siècle ou dans le dernier quart du VIe (cf. P.-L. GATIER, *loc. cit.*, pp. 149-150). L'auteur se déclare favorable plutôt à la datation précoce ; on admettra que celle-ci conviendrait mieux aussi à la composition de rinceaux couvrants (cf. ci-dessous).
66. *Cat. Lyon*, pp. 156-157 (J. Balty) ; cf. aussi P.-L. GATIER, *loc. cit.*, p. 148 et n. 15 (où l'appartenance du site à la Phénicie Seconde est mise en doute).
67. *Cat. Lyon*, pp. 45-48.

de Cilicie et de Commagène (Ayas-*Elaioussa* Sebaste ; Akdegirmen Hüyük[68]), les scènes de chasse ou catalogues de bêtes des mosaïques syriennes (basilique de Photios et *Michaelion* de Huarte (pl. XXV.1) ; chasses d'Antioche et d'Apamée (pll. XXII-XXIV) ; église d'Umm Harteyn[69]), les tableaux nilotiques d'et-Tabgha en Palestine[70] (pl. XLV.2), la mosaïque dite du Bon Pasteur à la villa de Jenah en Phénicie[71]. Si ce goût pour la composition libre semble se maintenir en Syrie au VIe siècle, au moins partiellement (église de Huwat, 566, par exemple), le principe du morcellement de la surface domine en revanche, de manière absolue, dans les provinces d'Arabie, de Palestine et dans le sud de la Phénicie. Ces compositions fragmentées peuvent être toutefois de nature très diverse : on envisagera successivement ici les différentes formes qu'elles peuvent prendre.

1. Rinceaux couvrants

La vigne ou l'acanthe développant ses souples enroulements pour servir d'encadrement à un tableau constitue un motif répandu pratiquement dès l'époque hellénistique. L'idée de faire du rinceau de vigne un ornement de surface n'est pas non plus une invention de l'époque tardive et, par exemple, certaines des mosaïques figurant le châtiment de Lycurgue[72] ou tel autre épisode de la geste dionysiaque n'ont pas manqué d'exploiter le caractère décoratif des pampres. Mais ces compositions sont alors empreintes d'un caractère véritablement naturaliste (on songera p. ex. au pavement de la Maison de Silène à El Djem[73], au panneau de la Maison de Dionysos à Nea Paphos[74]) : ce qui est nouveau sans doute à l'époque tardive, c'est la schématisation progressive de la composition. Ce caractère apparaît sur un panneau de l'église de la Nativité à Bethléem, où la vigne est représentée pour elle-même, sans motif de remplissage, mais où les enroulements affectent toutefois une forme très stéréotypée, traitée dans une optique plus décorative que naturaliste[75]. La composition se fige donc peu à peu et le schéma est fixé, semble-t-il, dès la deuxième moitié du Ve siècle : sortant d'un canthare ou d'un culot d'acanthe en position médiane dans le bas du tableau, les rinceaux, peuplés surtout d'oiseaux au début, se déploient sur des surfaces plus ou moins étendues selon le cas[76]. Devenu finalement un moyen

---

68. BUDDE I, figg. 186-189 ; CANDEMIR-WAGNER, fig. 1 et pll. LXXVIII-LXXIX ; HELLENKEMPER, coll. 338-339, 344-347.
69. *Byzantion*, pp. 460-466.
70. A. M. SCHNEIDER, *The Church of the Multiplying of the Loaves and Fishes* (Londres, 1937), pp. 2-17 et pl. A-B.
71. CHEHAB, pp. 64-66 et pl. XXXI.
72. Un des meilleurs exemples est certainement fourni par l'extraordinaire mosaïque de Sainte-Colombe : J. LANCHA, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, III. *Narbonnaise*. 1 (Paris, 1981), n° 331 pp. 161-162 et pll LXXVIII-LXXXI.
73. K. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa* (Oxford, 1978), pl. XLI.106.
74. MICHAELIDES, pp. 16-17 et pl. IV ; DASZEWSKI-MICHAELIDES, *Mosaics Floors*, p. 22 et fig. 6 ; EID., *Guide*, pp. 27-28 et figg. 15-16.
75. Mais faut-il maintenir la datation au Ve siècle ? Cf. ci-dessus n.9.
76. On citera les mosaïques d'Asarkaya-Silifke et de Dag-Pazari en Isaurie (BUDDE II, pp. 162-163 et figg. 175-183, 262-271), les pavements d'absides des églises de Huarte en Syrie (CANIVET, pll. CVI-CX, CXXX-CXXXI) et de l'église d'Akdegirmen Hüyük, en Commagène (CANDEMIR-

parmi d'autres de morceler la surface, le schéma des rinceaux couvrants est adopté au VIe siècle de façon systématique par certains ateliers locaux, qui se différencient entre eux par le choix des motifs de remplissage et la manière de les organiser à l'intérieur même du canevas directeur. Ainsi, si les mosaïstes de Palestine Première (région de Gaza notamment[77]) restent plutôt attachés au principe strictement décoratif du motif unique par cercle[78], les ateliers de Madaba — les seuls connus jusqu'ici à avoir également utilisé l'acanthe en motif couvrant (à Madaba, à Khirbet el-Mukhayyet et à Umm er-Rasas au cours du VIe siècle[79]) — optent pour une vision résolument plus narrative en superposant à la grille de base, quelque peu rigide, des scènes véritablement descriptives (scènes pastorales ou agricoles, scènes de chasse) qui se poursuivent dès lors horizontalement d'un cercle à l'autre[80] (pl. XXVII.2). Il en va de même à St-Christophe de Qabr Hiram, en Phénicie, où un lien apparaît horizontalement entre les différents rinceaux[81] (pl. XXVI.2) ; dans les deux antichambres de l'église de Zahrani, en revanche, c'est l'optique décorative qui a prévalu (seul le groupe mangouste-serpent, dans la première salle, s'étale sur deux

---

WAGNER, p. 209 et fig. 1), les petits panneaux de bas-côtés dans la basilique inférieure de Khan Khalde en Phénicie (DUVAL-CAILLET, pp. 326-328 (panneau n° 4) et fig. 10), la mosaïque du *martyrium* au *Michaelion* de Huarte (CANIVET, pll. CXXXII-CXXXV), les pavements de chapelle funéraire à Ain el-Bad et de couvent à Frikya en Syrie (BALTY, pp. 138-139 ; K. CHEHADE, *Syria, cit.*, p, 328 et fig. 4), de chapelle funéraire à nouveau à Beit Jibrin en Palestine (F. M. ABEL, Découvertes récentes à Beit Jibrin, *RB*, XXXIII, 1924, pp. 592-598 et pll. XIII.2-XVI).

77. Sur les mosaïques à rinceaux couvrants de la région de Gaza, cf. *CMGR* II, pp. 377-383 et pll. CLXXIX-CLXXXII.
78. On trouve exclusivement des oiseaux à la "chapelle arménienne" de Jérusalem (*CMGR* II, pl. CLXXX.1 [légendes inversées] ; A. D. TRENDALL, *op. cit.*, fig. 5a), une alternance d'oiseaux, d'animaux et de corbeilles de fruits ailleurs : synagogues de Gaza (*CMGR* II, pl. CLXXIX ; OVADIAH, pll. LII-LVII), de Ma'on (OVADIAH, pll. CXVI-CXIX), églises de Shellal (A. D. TRENDALL, *op. cit.* figg. 3-4 et pll.), de Khirbet Banaya (OVADIAH, pll. CXXXVIII-CXLI), de Khirbet Asida (*CMGR* II, pl. CLXXXI), d'Ain Hanniya (D. C. BARAMKI, *loc. cit.*, pl. XXXVI) et de Sede Nahum (OVADIAH, pll. CXXXVIII-CXLI).
79. *Cat. Lyon*, fig. 56 p. 76 et cat. 20-25, *Madaba*, pp. 120-125 ("palais brûlé") ; *Cat. Lyon*, cat. 1, *Madaba*, pp. 190-192 (chapelle du Prêtre Jean) ; *Madaba*, pp. 273-279 et figg. (Evêque Serge d'Umm er-Rasas).
80. On en trouve des exemples dans l'église des Sts-Loth-et-Procope (*Cat. Lyon*, pl. IV), la chapelle du Prêtre Jean (*ibid.*, cat. 1), la chapelle de Swafiye (*ibid.*, fig. 90 p. 102), le "palais brûlé" à Madaba (*ibid.*, fig. 56 p. 76 et cat. 20-25), ainsi que dans la chapelle de la Theotokos nouvellement mise au jour à Khirbet el-Mukhayyet (pour les découvertes récentes à Khirbet el-Mukhayyet, cf. *Syria*, LXIV, 1987, pp. 300-302 et figg. 1-2) ; des rinceaux de vigne couvrants sont également attestés dans l'église de Kaianos au wadi Ayoun Mousa (*Madaba*, pp. 210-213), où chaque enroulement contient une scène complète comme au monastère de Dame Marie, à Beisan-*Scythopolis*, ci-dessous n. 83). Dans l'église du Diacre Thomas, les scènes se poursuivent d'un rinceau à l'autre (*Madaba*, pp. 216-223).
81. BARATTE, figg. 142-143.

rinceaux)[82] (pl. XLII.1). A Beisan-*Scythopolis*, en Palestine Seconde, les deux tendances coexistent sur le pavement d'El Hammam (chapelle funéraire)[83] : à côté de scènes visiblement unitaires à travers plusieurs enroulements (scènes de chasse ou de vendange, p. ex.), on trouve aussi des motifs isolés (oiseaux, lièvre, cervidé, panier de fruits) ; au monastère de Dame Marie[84], chaque scène est enfermée dans un rinceau, ce qui illustre encore une option différente (pl. XXVII.1). Si on se place au seul plan de la composition, on constate que le point de départ des enroulements a pu varier : en Palestine, on a donné la préférence au point de départ unique (généralement un canthare, mais à Beisan-el Hamman un culot d'acanthe, situé dans le bas du tableau[85] ; c'est aussi le schéma qui a été mis en œuvre dans la chapelle de Swafiye et l'église du Diacre Thomas en Arabie[86] (pl. XXVII.2) et dans la basilique de Dag Pazari en Isaurie[87]. A Madaba, en revanche, la vigne s'échappe de culots d'acanthe placés aux quatre angles du tapis ; il en va de même à Qabr Hiram[88] où les culots d'acanthe ont toutefois fait place à des canthares, comme à la villa de Jenah ou dans la première antichambre de l'église de Zahrani ; dans la deuxième antichambre, c'est d'un énorme vase presque central que partent les rinceaux[89]. Dans les surfaces morcelées par l'acanthe à Khirbet el-Mukhayyet (église St-Georges, chapelle du Prêtre Jean), les rinceaux couvrent uniformément tout le pavement, en cercles adjacents. Le choix du point de départ n'offre donc pas de réel critère de différenciation : il varie à l'intérieur d'une même zone géographique et peut n'être qu'une manifestation individuelle plutôt qu'une habitude d'atelier[90]. A Gerasa, le rinceau de vigne couvrant est attesté à diverses reprises mais les compositions ont trop souffert des destructions iconoclastes pour se prêter à une analyse détaillée[91] : on notera seulement que le schéma où les rinceaux partent des angles est nettement plus répandu. En raison des incertitudes qui entachent la date de l'inscription[92], on fera une place à part à la mosaïque de l'église St-Etienne d'Umm er-Rasas, où des rameaux de vigne, sortant d'un double culot d'acanthe, se déploient en cercles réguliers sur toute la surface de la nef : l'utilisation de cette composition tellement appréciée durant le VIe siècle et qui semble disparaître au VIIe ne pourrait-elle constituer un argument en faveur de la datation précoce, en renonçant à l'hypothèse du VIIIe siècle ?

Enfin, dans ce chapitre relatif au morcellement du champ par les évolutions de la vigne, on attirera tout spécialement l'attention sur le premier pavement du baptistère de la

---

82. CHEHAB, pll. L-LI.
83. *QDAP*, V, pp. 11-30, en particulier pl. XIV ; OVADIAH, n° 27 a pp. 30-31 et pll. I - XXVI.
84. FITZGERALD, pp. 9-10 et pll. XVI-XVII ; OVADIAH, n° 26 p. 29 et pl. XXIV.
85. Cette option détermine souvent, dans les mosaïques du sud de la Palestine (Gaza, Ma'on, Shellal ...), une disposition symétrique des motifs par rapport à une rangée centrale qui se situe dans le prolongement du canthare ou du culot d'acanthe.
86. *Cat. Lyon*, fig. 90 p. 102 ; M. PICCIRILLO, *Madaba, cit.*, pp. 216-223 (pour l'église du Diacre Thomas).
87. BUDDE II, fig. 262.
88. BARATTE, fig. 143 p. 136.
89. CHEHAB, pll. XXIX, L, LI. fig. 17 p. 105.
90. A ce sujet, DASZEWSKI-MICHAELIDES, *Mosaic Floors*, p. 99 et fig. 17 p. 105.
91. KRAELING, pp. 303-304 et pll. LIXb, LXVIb, LXVIIa, LXXXIIIc, LXXXIVb.
92. Sur cette mosaïque, *Madaba*, pp. 282-293 ; sur le problème de sa datation, cf. ci-dessus n. 64.

cathédrale à Madaba, daté du début du VI[e] siècle par M. Piccirillo[93] ; il ne s'agit pas à proprement parler de rinceaux en effet mais d'une division de la surface en trois registres superposés, dont chacun est à son tour partagé en deux : trois séries de grands animaux affrontés deux à deux occupent l'espace ainsi morcelé. L'effet produit évoque assez, à première vue, la nef de l'église de Tell Hauwash près d'Apamée[94] : à y regarder de plus près cependant, on notera l'insistance, caractéristique de la province d'Arabie au VI[e] siècle, à nier la libre composition en soulignant nettement les séparations par le trait continu de la vigne. Le même esprit se manifeste dans une autre mosaïque de Madaba (conservée au musée archéologique) où un arbre aux rameaux largement étendus marque les divisions verticale et horizontale d'un champ où sont représentés deux taureaux et deux béliers affrontés[95].

2. Rôle des arbres

Les arbres ont joué un rôle important dans la composition des tapis de mosaïques dès le milieu du V[e] siècle, tantôt pour rythmer en le scandant le déroulement d'un décor dans un espace horizontal[96] (pll. XXIV-XXV), tantôt pour marquer à la fois la scansion horizontale et la division verticale en registres superposés, dans un espace carré ou semi-circulaire[97], soit encore pour déterminer quatre panneaux trapézoïdaux par la division diagonale d'un espace carré, selon un schéma directement issu de l'imitation des plafonds à voûte d'arête[98].

Ces différentes manières d'exploiter l'extraordinaire pouvoir décoratif de l'arbre se retrouvent dans les mosaïques de Jordanie jusqu'aux époques les plus tardives. Les ateliers de Madaba ont particulièrement excellé dans cet art : on rappellera en effet, pour la division en registres et la scansion rythmée de l'espace, la mosaïque du *diaconicon*-baptistère du Mémorial de Moïse au Mt-Nébo (531) (pl. XXVIII), le tapis occidental de la nef centrale de l'église du Khader à Madaba (fin du VI[e] siècle), les panneaux de la salle annexe ouest à l'église des Apôtres (578)[99], ceux du baptistère sud du Mémorial de Moïse (597), qui évoquent le "paysage aux arbres" de Khan Khalde en dépit d'une schématisation

93. *LA*, 1981, figg. 47-51.
94. Inédite (publication en préparation).
95. SALLER-BAGATTI, pl. 39. 2.
96. Mosaïques des Amazones ou du portique à Apamée ; nef de l'église d'Umm Harteyn (BALTY, pp. 110-111, 115, 130) ; bas-côté sud du *Michaelion*, côté nord du baptistère nouveau, narthex de la basilique ancienne à Huarte (CANIVET, pll. CXX, CXL.I, CLI, CLIII) ; paysage aux arbres fruitiers de la basilique inférieure de Khan Khalde (DUVAL-CAILLET, figg. 11-12 p. 329) ; hall de *Philia* à Antioche (D. LEVI, *op. cit.*, pl. LXXII), pour ne citer ici que quelques exemples parmi beaucoup d'autres.
97. On songera au choeur de l'église à plan central de Akdegirmen Hüyük en Commagène (CANDEMIR-WAGNER, fig. 1) ou à la salle aux quatre piliers de la basilique de Resafa (ULBERT, fig. 62 et pl. 39.1).
98. Il en est ainsi notamment dans les chasses de la *Megalopsychia* ou de Worcester, à Antioche (D. LEVI, *op. cit.*, figg. 136 et 151).
99. LUX, *ZDPV*, 1968, pl. 25 B.

plus grande, et enfin, pour l'utilisation diagonale, la mosaïque dite "du Paradis" (musée archéologique de Madaba), le panneau occidental de la nef centrale des Sts-Loth-et-Procope à Khirbet el-Mukhayyet[100] et la mosaïque de la salle annexe médiane à l'église des Apôtres de Madaba[101]. On rencontre aussi, dans des tableaux plus petits (abside ou tapis d'entrecolonnement), le principe de l'arbre unique servant d'axe autour duquel s'organise la composition de deux animaux symétriques affrontés (moutons ou cervidés le plus souvent). Utilisé notamment à l'église des Sts-Loth-et-Procope, le schéma trouve son plein épanouissement décoratif au début du VIIIe siècle dans une abside des bains de Khirbet el-Mafjar, où le feuillage amplifié de l'arbre envahit pratiquement le pavement tout entier[102]. Notons enfin la présence, dans l'église St-Etienne d'Umm er-Rasas, du schéma utilisé en 597 au baptistère sud du Mémorial de Moïse : sept arbres scandent la composition, délimitant des espaces successifs où étaient mis en valeur les portraits des bienfaiteurs de l'église[103]. Il faut souligner, avant de clore ce chapitre, que les compositions de rinceaux ou d'arbres ne sont pas l'apanage exclusif des provinces constituant le diocèse d'Orient : des exemples très caractéristiques se retrouvent notamment à *Heraclea Lyncestis*[104], dans le sud de la Macédoine ; mais ils sortent du cadre géographique de la présente étude.

3. Compositions géométriques

Si les ateliers de Jordanie semblent avoir apprécié les compositions à base d'éléments végétaux, ils n'ont cependant pas négligé non plus les schémas purement géométriques. Parmi ceux-ci, le motif des croix de *scuta*[105] a même connu un essor brillant dans la région. On le rencontre en effet non seulement dans la province d'Arabie[106], mais

---

100. *Cat. Lyon* , figg. 58, 67, 70 et pll. III-IV ; pour l'église du Khader, LUX, *ZDPV*, 1967, pll. 26-27, 31-34.
101. LUX, *ZDPV*, 1968, pl. XXVI A.
102. HAMILTON, pp. 337-339 et pl. LXXXIX.
103. *Madaba*, p. 292 ; sur les implications d'une telle constatation dans le choix d'une date, cf. ci-dessus p. 117 (n. 65).
104. G. TOMASEVIC, Mosaïques paléochrétiennes récemment découvertes à Heraclea Lynkestis, *CMGR* II, pp. 385-399 : pour les rinceaux couvrants, pll. CLXXXV, CLXXXVI.2, CXC.2 ; pour le rôle des arbres, pl. CLXXXIV.2 ; cf. aussi EAD., *Les mosaïques paléo-byzantines de pavement* (Belgrade, 1978), pp. 120-125 (résumé en français).
105. *Décor géométrique*, pl. 153 a p. 236.
106. A l'église de Procope à Gerasa, 526 (KRAELING, pl. LXXXIII d) ; église de Massuh ; chapelle St-Théodore, 562, et crypte de St-Elien, 595/596, à Madaba ; église de l'acropole à Ma'in, 719/720 (*Cat. Lyon*, figg. 37 p. 52, 39 p. 53, 40 p. 54, 50-51 pp. 66-67, 60 p. 80, 88 p. 100).

aussi en *Palaestina Prima*[107], en *Palaestina Salutaris*[108] et en Phénicie[109]. L'octogone, au centre de la croix, est orné soit d'un motif floral ou animalier (c'est le cas à Madaba, à Khalde I, à Khan Khalde, à Mampsis, à Seilun, à Gerasa et à Ain Duq), soit d'un motif géométrique (Jéricho, Suhmata) (pl. XXX).

Utilisé dans le bas-côté sud de l'église de Procope[110], un autre schéma relativement ancien, l'octogone développé[111], se retrouve notamment aussi dans l'église de Salayta (Madaba)[112] et, en Palestine, dans les églises de Khirbet Banaya[113], Roglit[114] et Beit Jibrin[115] ainsi qu'à la synagogue de Beisan-*Scythopolis*[116]. C'est dans cette même ville qu'il est exploité, au monastère de Dame Marie (hall A), pour couvrir une vaste surface, sur la largeur de trois octogones[117].

La composition à base de carrés, de dimensions variables, orthogonaux et diagonaux, répandue dès la deuxième moitié du IVe siècle dans les panneaux de style "arc-en-ciel" (édifice sous la cathédrale et synagogue à Apamée, p. ex. [pl. XVIII.1]) est plusieurs fois mise en œuvre par les ateliers de Gerasa, dans différentes églises : église "de la synagogue", St-Georges, Sts-Cosme-et-Damien (dans ce dernier cas avec une somptuosité de décor toute particulière, les carrés orthogonaux étant ornés d'oiseaux et d'animaux, les carrés diagonaux de motifs géométriques variés)[118]. Les jeux de carrés et de losanges sont également représentés (église de Procope[119] à Gerasa ; *diaconicon* de l'église de Zahrani[120]).

---

107. Eglises de Shavei Zion, Jéricho (OVADIAH, n 216 pl. CXLVIIIb), Seilun (D. C. BARAMKI, An early Byzantine Basilica at Tell Hassan-Jericho, *QDAP*, V, 1936, pl. LI.1) ; synagogues d'Ain Duq (P. BENOIT, *loc. cit.*, pll. VII et XII-XVIII) et de Ramat Aviv (OVADIAH, n 203 pl. CXXXIV).
108. A l'église de Mampsis-Kurnub (A. NEGEV, Kournoub chrétienne (Mampsis ?), *Nouv. chrét. d'Israël*, XVII.4, 1966, pp. 15-20, pll. ; ID., Mamshit (Kurnub), *RB*, LXXV, 1966, pp. 407-408 et pl. XLVIa).
109. On citera, pour le nord, l'église de Khalde I (CHEHAB, pll. LXIX-LXXI) et la basilique supérieure de Khan Khalde (DUVAL-CAILLET, figg. 26 p. 348, 36-38 p. 364) et, pour le sud, l'église de Suhmata (M. AVI-YONAH, The Byzantine Church at Suhmata, *QDAP*, III, 1934, p. 94 et pl. XXVII.I).
110. KRAELING, pl. LXXXIII a-b.
111. Composition d'octogones, de carrés et de losanges.
112. VAN ELDEREN, pl. IV.
113. OVADIAH, n° 93 pll. LXXVIII-LXXIX (Hazor-Ashdod).
114. *Ibid.*, n° 210 pl. CXXXVII.
115. G.E. KIRK, Archaeological Activities in Palestine and Transjordan since 1939, *PEQ*, LXXVIII, 1946, pp. 97-98 et pl. - On signalera un autre exemple encore à Emmaüs : L. H. VINCENT, Autour du groupe monumental d' 'Amwas, *RB*, XLV, 1936, pll. XIV-XVI (avec une datation inacceptable déjà contestée par J.W. CROWFOOT, *PEFQS*, 1935, pp. 40-47).
116. *E.L. Sukenik Memorial Volume (1889-1953)*, pl. 29.2.
117. FITZGERALD, pp. 6-7, frontispice et pll. VI-X.
118. KRAELING, pll. LXVIa, LXXIIa, LXXIII.
119. *Ibid.*, pl. LXXXIV.
120. CHEHAB, pl. LIII ; cf. *Décor géométrique*, pl. 161f p. 249.

Enfin, la composition de croix et d'octogones[121], qui remonte aux IIIe-IVe siècles en Orient (on citera parmi les exemples fameux le pavement de l'église Ste-Thècle à Mariamlik[122]) se retrouve également à Gerasa, tant à l'église de Procope qu'à St-Georges[123] où c'est une variante avec méandres de svastikas qui a été utilisée.

Il faudrait citer encore, pour tenter d'être complet, les compositions plus banales d'octogones sécants et de méandres de svastikas obliques ; il conviendrait, en outre, d'insister sur l'habitude qui s'instaure d'interrompre la monotonie d'un long tapis géométrique par l'insertion d'un grand médaillon circulaire orné d'un bouclier de triangles et de motifs d'entrelacs complexes (St-Georges ; église de Procope[124]).

L'enrichissement le plus fondamental du répertoire proprement géométrique à l'époque tardive réside, en effet, sans aucun doute dans le développement extraordinairement rapide des compositions de lacis et d'entrelacs. D'un canevas relativement lâche au début, telles qu'elles apparaissent p. ex. en Syrie, dans les églises de Muqa (pl. XX.1) et Qumhane à la fin du IVe siècle, ces compositions se compliquent et se resserrent, en quelque vingt ans, au point que les bandeaux qui les constituent en viennent à couvrir toute la surface du tapis d'entrelacements qui semblent inextricables : on citera comme exemples les pavements des églises de Hama (416) (pl. XX.2), de Misis-Mopsueste en Cilicie et peut-être de Bethléem en Palestine[125]. Dans les premières décennies du Ve siècle, un début de répertoire est donc attesté, qui continuera à s'enrichir et sera exploité, plus ou moins intensément, selon les lieux et les temps, jusqu'à l'époque omeyyade. Parmi les mosaïques de Jordanie, c'est à l'église de Procope à Gerasa que cette tendance se marque peut-être le mieux au VIe siècle, tant dans la composition que dans la décoration[126]. Mais elle n'est véritablement absente nulle part, si l'on en juge par la mosaïque du *diaconicon* nord de l'église des Propylées (565) à Gerasa encore[127], certains tapis de l'église de Massuh (premier état), des bains de Gadara-Umm Qeis, quelques panneaux d'entrecolonnements au *diaconicon*-baptistère (531) du Mémorial de Moïse ou dans les églises de Salayta et du Khader, à Madaba (cette dernière offrant dans son bas-côté sud l'exemple d'une grande rosace aux entrelacs complexes[128] [pl. XXXI.2]). Les témoignages du renforcement de ce répertoire s'échelonnent tout au long du VIIe siècle (chapelle de la Theotokos au Mt-Nébo, églises de Rihab, rotonde de l'église de la Vierge à Madaba, 662)[129], expliquant ainsi l'ensemble si riche et si varié des pavements de Khirbet el-Mafjar non comme la résurgence d'un passé lointain mais comme l'aboutissement normal d'une longue tradition (pl. XXXI.3) Les

---

121. *Décor géométrique*, pl. 180b p. 280.
122. HELLENKEMPER, fig. 65 p. 326.
123. KRAELING, pll. LXXI, LXXXIa.
124. *Ibid.*, pll. LXXXI a-b, LXXXIIIc. Cette option se retrouvera à l'époque omeyyade dans les bains de Khirbet el-Mafjar : HAMILTON, pll. LXXVI B, LXXXV.
125. *Byzantion*, pp. 445-449.
126. KRAELING, pll. LXXI, LXXXIa.
127. *Ibid.*, pl. LXIIb.
128. *Cat. Lyon*, figg. 86 p. 99, 88 p. 100, 112 p. 131 et pll. II-III ; pour Salayta, VAN ELDEREN, pll. I-IV ; pour l'église du Khader, LUX, *ZDPV*, 1967, pll.38-39. On tiendra compte encore de plusieurs autres exemples dans des églises moins complètement fouillées : *Chiese e mosaici*, pll. 7-12.
129. *Cat. Lyon*, figg. 53 p. 68 et 71 p. 89 ; *Chiese e mosaici*, pll. 52, 63-66, 73-75, 78 (Rihab).

mosaïques du palais omeyyade s'inscrivent d'ailleurs bien dans le contexte de leur époque puisque c'est aussi surtout le répertoire de l'entrelacs qui est utilisé à Qasr el-Hallabat[130], au château de Qastal al-Balqa[131] ou dans l'église de Quweisme en 717/718[132] ou à St-Etienne d'Umm er-Rasas en 756[133]. Le développement des compositions d'entrelacs paraît moins brillant dans les provinces du nord (Cilicie, Commagène, Syrie) sans y être toutefois totalement absent[134]. Dans le sud, la situation est comparable à celle de l'Arabie, pour le VIe siècle du moins : de nombreux tapis à compositions entrelacées sont attestés en Phénicie[135] (pl. XXXI.1), à Chypre[136], en Palestine enfin[137].

On attirera notamment l'attention sur deux types de schéma compositif particulièrement bien illustrés un peu partout, l'un où l'évolution de deux bandeaux détermine un réseau de cercles et d'ellipses (ou de losanges) entourant des carrés qui portent souvent un décor figuré[138], l'autre à base de quatre-feuilles entrelacés[139]. Le premier, attesté à l'église d'Elie, Marie et Soreg à Gerasa[140], à St-Pierre de Rihab (623), à Quweisme en 717/718 et à Umm er-Rasas (bas-côté nord de St-Etienne[141]) se rencontre fréquemment aussi dans les autres provinces, dès la fin du Ve et au VIe siècle[142] (pl. XXXII). Le deuxième, utilisé comme tapis d'entrecolonnement à l'église de Procope à Gerasa[143] et dans le bas-côté nord de St-Paul à Rihab[144], trouve d'étroites confrontations à Suhmata (pl. XXXI.1) et

---

130. *Chiese e mosaici*, pl. 48 ; *Cat. Lyon*, fig. 131 p. 180 (G. Bisheh).
131. CARLIER-MORIN, figg. pp. 18 et 20.
132. *LA*, 1984, pll. 33-35, 39-41.
133. *Madaba*, pp. 284-286 (mosaïque du bêma).
134. On en trouve des exemples à Apamée ou à Akdegirmen Hüyük en motif de bordure.
135. A Zahrani, à Khalde I, à Ghine (CHEHAB, pll. XLV-XLI, LXV, LXXXVII, XCIX-CI), à Khan Khalde (DUVAL-CAILLET, fig. 11 p. 329), à Suhmata (M. AVI-YONAH, *loc. cit.* (ci-dessus n. 105), pll. XXVII.2, XXVIII.2), à Shiqmona (OVADIAH, n°s 220-221, pll. CLIV-CLX).
136. Dans la basilique A de Peya notamment (MICHAELIDES, pl. XXXVI.59 ; DASZEWSKI-MICHAELIDES, *Mosaic Floors*, pp. 149-151 et fig. 67), où le pavement du baptistère présente une composition identique à celle du bas-côté de l'église de Ghine.
137. A Ein Ha-Shivah ; à Khirbet Banaya ; à Jéricho (OVADIAH, n°s 75 pl. XLV, 93 pl. LXXVIII, 107-108 pll. XC-XCII).
138. *Décor géométrique*, pl. 149 b-c p. 228.
139. *Ibid.*, pl. 244 f p. 384.
140. *Chiese e mosaici*, pl. 31.
141. Cf. ci-dessous nn. 173-174.
142. A Antioche (Maison d'Aiôn, niv. sup. : D. LEVI, *op. cit.*, pl. CXXXVI), à Apamée (Maison du Cerf : J. BALTY, Nouvelles mosaïques d'Apamée : fortune et déclin d'une demeure (V^{e}-VIe siècles), in : *VI° Col. mos. ant.*, pp. 190-192 et en Apamène (église d'Umnir el-Qubliye) ; à Awza'i (mosaïque de Leontios), Jenah (CHEHAB, pll. XXVII et LXXXVII) et Khan Khalde (basilique inférieure : cf. DUVAL-CAILLET, fig. 11 p. 329) en Phénicie ; à Jéricho (OVADIAH, n° 107 pl. XC), en Palestine Première ; à Chypre, dans le baptistère de Kourion (DASZEWSKI-MICHAELIDES, *Mosaic Floors*, p. 99 et fig. 17 p. 105) et enfin à la cathédrale de Korykos en Cilicie (BUDDE II, fig. p. 161).
143. KRAELING, pl. LXXX e-f.
144. *Chiese e mosaici*, pl. 65.

Shiqmona[145] en Phénicie ainsi qu'à Jéricho[146] et Beisan-*Scythopolis*[147] en Palestine Seconde. On n'oubliera pas non plus, pour terminer, les compositions relativement simples de cercles tangents ou de cercles et carrés tangents formés par les évolutions de deux bandeaux entrelacés[148].

4. Semis, quadrillages, écailles

Dès les premières décennies du Ve siècle, parallèlement au développement du répertoire géométrique se manifeste dans différentes provinces d'Orient un goût très vif pour les semis de fleurettes (pl. XXI) et les quadrillages de toutes sortes, orthogonaux ou diagonaux, faits de fines cordelettes, de câbles épais ou de lignes de fleurettes. Souvent ornés de simples rosaces, ces quadrillages peuvent recevoir aussi un décor plus varié d'oiseaux, animaux, plantes, arbres, paniers, poissons. Au semis est intimement liée la composition d'écailles dont le centre est marqué d'une fleurette. Un cas particulier de ce dernier schéma est la composition d'écailles rayonnant en quatre directions, déjà présent à la synagogue d'Apamée (392) mais sans la fleurette qui, plus tard, garnit systématiquement le départ de l'écaille[149]. Semis, quadrillages, écailles constituent une des acquisitions les plus stables du répertoire oriental tardif : ils sont omniprésents, le plus souvent pour décorer des secteurs moins importants des édifices : salles utilitaires des maisons (chambres à coucher p. ex.) ; bas-côtés, sacristies et chapelles annexes, dans les églises. De très nombreux exemplaires en sont conservés dont il serait fastidieux de faire le relevé complet[150]. On fera une place à part toutefois au quadrillage de la nef centrale de l'église des Apôtres à Madaba,

---

145. Ci-dessus, n. 131.
146. OVADIAH, n° 107 pl. XC.2.
147. *Sukenik Memorial*, pll. 27.4, 29.1.
148. *Décor géométrique*, pll. 148g p. 226 ; 235a p. 368. Rappelons, en Arabie, les exemples de Gerasa (église de Procope : KRAELING, pl. LXXXIIa), du Mémorial de Moïse au Mt-Nébo (SALLER, pll. 90, 92-93), du château de Qastal al-Balqa (CARLIER-MORIN, figg. p. 16) ; en Palestine, ceux du monastère de Dame Marie à Beisan (FITZGERALD, p. 8 et pll. XIV-XV), des églises de Césarée, de Kafr Kama (OVADIAH, n°s 62 pl. XXXVIII et 139 pl. CI), de Jérusalem (*PEFQS*,1893, p. 139) ; l'église de Qabr Hiram en Phénicie (BARATTE, figg. 144-145) et la basilique de la Chrysopolitissa à Nea Paphos, Chypre (MICHAELIDES, pl. XXXIII.4 ; DASZEWSKI-MICHAELIDES, *Mosaic Floors*, fig. 23).
149. Cf. *Byzantion*, pp. 451-456.
150. On se limitera aux documents les plus connus : à Gerasa, le bas-côté nord de l'église des Sts-Cosme-et-Damien (semis), le bas-côté nord de l'église des Sts-Pierre-et-Paul (écailles en composition rayonnante), le bas-côté sud de la même église (quadrillage), une salle secondaire dans l'église "de la synagogue" (écailles en composition rayonnante), l'atrium de l'église St-Théodore (quadrillage), les bains de Placcus (salle A51, semis). (KRAELING, pll. LX-LXI, LXXIV a-b, LXXVI a-b, LXXXII b) ; au Mt-Nébo, autour du baptistère de 531 (écailles), dans l'abside de la chapelle de la Theotokos (semis de fleurettes) et dans la chapelle elle-même (quadrillages) (SALLER, fig. 27 (entre pp. 208 et 209) ; pll. 92, 94, 96.2, 109-113) ; à Khirbet el-Mukhayyet, à l'église St-Georges (écailles en composition rayonnante dans le bas-côté nord, semis au sud) et à l'église des Sts-Loth-et-Procope (semis dans le bas-côté nord et quadrillage au sud) (*Cat. Lyon*, figg. 74 p. 91, 77 p. 93).

en raison de l'originalité de cette composition où les lignes essentielles du dessin sont données par une succession de perruches affrontées deux à deux (pl. XXXIV.1) ; des motifs floraux variés remplissent le quadrillage ainsi constitué[151]. Ce type de composition se retrouve à Beisan-*Scythopolis*, dans le complexe de Kyrios Leontis, où ce sont des perruches enrubannées qui dessinent le quadrillage, mais les éléments floraux de caractère naturaliste ont fait place à des fleurettes stylisées alternant avec des "diamants" [152].

Parmi les innombrables confrontations qu'on pourrait proposer dans les autres provinces, on retiendra seulement celle qui met en lumière la permanence du quadrillage animé de motifs variés : attestée, dès la fin du Ve siècle, en Phénicie, Syrie et Cilicie[153], cette riche composition se retrouve, traitée dans le même esprit, sur le pavement occidental de la salle d'Hippolyte à Madaba, au milieu du VIe siècle[154] ; c'est une version moins spontanée, plus figée, du même canevas qu'on signalera au baptistère (2e état) de la cathédrale de Madaba, 575/576[155] , dans le bas-côté sud de l'église des Sts-Pierre-et-Paul à Gerasa[156] et à la synagogue de Jéricho[157] ; enfin, un écho de l'exubérante fantaisie des créations du Ve siècle se perçoit encore dans le pavement du chœur de l'église de Beit Mery en Phénicie[158] et à St-Georges de Peya à Chypre[159] où il apparaît toutefois à l'évidence que le pavement est dû à un atelier de moindre qualité. Soulignons enfin le succès généralisé de la composition d'écailles rayonnant en quatre directions.

III. MOTIFS DE REMPLISSAGE[160]

Les motifs de remplissage sont de trois types : figuratif, géométrique ou floral. Seules les deux dernières catégories seront examinées ici, la première étant reprise dans le paragraphe relatif aux thèmes iconographiques.

Il faut citer parmi les motifs floraux les feuilles cordiformes[160], les arbres stylisés[161], les fleurs de nélombos[162] et les fleurettes stylisées de tous genres, généralement représentées épanouies — ce qui n'est pas le cas en Syrie où les "boutons de roses" sont plus fréquents. Parmi les motifs géométriques, on insistera sur le grand nombre d'éléments de lacis et

---

151. *Ibid.*, fig. 46 p. 63 ; LUX, *ZDPV*, 1968, pp. 113-114 et pll. 14, 20-22.
152. OVADIAH, n° 31 pl. XXXI.
153. On citera, pour la Phénicie, la nef de Khalde I, la mosaïque du "Lion passant" à Antioche, pour la Syrie (cf. *Byzantion*, pl. XV), et en Cilicie, les pavements de Karlik (HELLENKEMPER, fig. 67 p. 342) et de Silifke (BUDDE II, figg. 260-261).
154. *Cat. Lyon*, fig. 54 p. 70.
155. *Ibid.*, fig. 24 p. 41.
156. KRAELING, pl. LXXVIb.
157. OVADIAH, n° 108 pl. XCII.I.
158. CHEHAB, pl. CVI.
159. MICHAELIDES, pl. XXXV.58 ; DASZEWSKI-MICHAELIDES, *Mosaic Floors*, pp. 97-99 et fig. 11.
160. Exemples dans les églises Sts-Loth-et-Procope, bas-côté sud ; Sts-Pierre-et-Paul, bas-côté sud (à Gerasa).
161. A Madaba, salle d'Hippolyte, panneau occidental ; baptistère de la cathédrale.
162. Eglise des Apôtres, à Madaba.

d'entrelacs très complexes[163], à côté du répertoire plus traditionnel des nids d'abeille, motifs de sparterie, méandres de svastikas en panneton de clé, croix de *scuta*, octogones sécants, écailles et motifs de style arc-en-ciel. Mais dans l'ensemble de la province — et à Madaba en particulier — la préférence est plutôt donnée aux motifs figurés comme éléments de remplissage. La tendance se retrouve en Phénicie et en Palestine ; dans la province de Syrie en revanche, le répertoire du style arc-en-ciel semble être resté plus vivace (églises de Huwat, Ma'arata).

IV. BORDURES

Le rinceau d'acanthe peuplé, utilisé en décor de bordure (souvent avec masques végétalisés aux angles) s'inscrit dans la tradition de la mosaïque hellénistique ; fréquemment attesté sur des pavements d'époque romaine en Orient, il jouit d'un exceptionnel succès dans l'Antiquité tardive, surtout en Jordanie mais aussi dans les provinces voisines. Il constituait un des motifs les plus répandus du répertoire et chaque atelier devait donc compter plusieurs spécialistes préposés à son exécution. La constatation d'affinités stylistiques ou techniques entre des bordures à rinceaux d'acanthe provenant de sites différents ne suffit donc certainement pas à justifier l'hypothèse d'une éventuelle influence, en quelque sens que ce soit : ainsi, l'acanthe vivace et charnue peuplée d'animaux sur fond blanc qui borde le tapis à quadrillage du baptistère de 575/576 à la cathédrale de Madaba[164] évoque, par son style ample et puissant et la fermeté du dessin, l'encadrement d'acanthe à scènes de chasse sur fond blanc d'un tapis à semis de la villa de Jenah en Phénicie[165] ; on citera également pour les mêmes raisons (fond blanc, exécution ferme, sens du mouvement) le rinceau de Nahariya en Palestine[166]. Ces rapprochements me semblent toutefois le fruit de rencontres fortuites : les trois bordures ont dû être réalisées dans des ateliers différents, par des artisans différents et peut-être même à des moments assez nettement différents, dans le courant du VIe siècle[167]. C'est sûrement un même atelier, en revanche, qui a exécuté, dans un style maniériste et raffiné, les rinceaux sur fond noir des pavements de St-Jean-Baptiste et des Sts-Pierre-et-Paul à Gerasa[168]. Un exemple similaire s'offre dans la province de Syrie, où des confrontations précises permettent d'attribuer aux mêmes mosaïstes le rinceau d'acanthe qui borde la nef de la basilique de Photios à Huarte[169] et celui qui sert d'encadrement au tableau de Méléagre et Atalante à Apamée[170]. Mais il s'agit là de cas

---

163. Eglises de Procope, Sts-Cosme-et-Damien, St-Georges à Gerasa ; église du Khader à Madaba.
164. *LA*, 1981, figg. 45-46.
165. CHEHAB, pl. XXX.
166. OVADIAH, n° 194 pll. CXXVI-CXXVIII.
167. On ne peut en aucune manière se rallier aux conclusions de C. DAUPHIN, A new Method of studying Early Byzantine Mosaic Pavements, *Levant*, VIII, 1976, pp. 113-149 ; EAD., Symbolic or decorative ? The inhabited Scroll as a Means of studying some Early Byzantine Mentalities, *Byzantion*, XLVIII, 1978, pp. 10-34.
168. KRAELING, pl. LXVIIIb, LXIX, LXXa-c, LXXVc, LXXVId.
169. CANIVET, pll. XCIII-XCIV.
170. BALTY, pp. 120-123.

exceptionnels où la proximité géographique rend vraisemblable l'attribution à un même atelier[171]. Quant au rinceau de vigne, il a été rarement utilisé en motif de bordure à l'époque tardive : on le rencontre cependant à l'église de l'évêque Serge d'Umm er-Rasas en 587.

Parallèlement à l'engouement pour le rinceau d'acanthe, l'encadrement géométrique de type traditionnel garde aussi la faveur : postes, dents de scie, tresses à deux, trois ou quatre brins, guillochis variés, méandres de svastikas de toutes sortes (avec une prédilection pour le méandre et carrés emboîtés[172]), méandres en pannetons de clé, méandres en perspective, rubans ondés à enroulement, rubans tuyautés, lignes de calices tête-bêche, câble ... La bordure gemmée (faite d'une ligne de carrés sur pointe et de cercles séparés par des fleurs de lys) sur fond rouge, jouit d'une vogue tout à fait particulière auprès des mosaïstes de Madaba[173]. Mais la grande nouveauté réside évidemment dans l'application aux bordures de certains motifs d'entrelacs : on signalera surtout la chaînette de cercles tangents et, plus encore, la chaînette de cercles tangents enlacés à des carrés sur pointe tangents, très fréquemment attestée[174].

V. THÈMES ICONOGRAPHIQUES

On fera d'emblée une place à part, en raison de leur caractère exceptionnel, aux mosaïques à sujets mythologiques découvertes à Madaba sous l'église de la Vierge.

---

171. On citera encore quelques autres exemples d'utilisation du rinceau d'acanthe en motif de bordure pour la province d'Arabie : à l'église du Diacre Thomas (Ayoun Moussa), la salle d'Hippolyte, l'église des Apôtres, la chapelle St-Théodore et l'église du Khader à Madaba, sans oublier les rinceaux qui décoraient le choeur de l'église du VIe siècle à Massuh (*Cat. Lyon*, figg. 40 p. 54, 46-47 p. 63 ; pll. III, IX), ceux du niveau supérieur de la Glass Court à Gerasa, ceux de l'église de Procope dans la même ville (KRAELING, pll. LVIIIe, LXXIXb-c). Pour les autres provinces, on rappellera la fameuse mosaïque d'Orphée, mise au jour à Jérusalem (bonne illustration dans BUDDE II, fig. 258 p. 211), le pavement de la chapelle funéraire de Beisan-el Hammam en Palestine (OVADIAH, n° 27 pl. XXVI) et celui (très curieusement stylisé) de l'église d'Akdegirmen Hüyük en Commagène (CANDEMIR-WAGNER, fig. 1 et pl. LXXVII).
172. A Khirbet el-Mukhayyet (église St-Georges ; chapelle du Prêtre Jean), à Apamée (cathédrale) : avec des motifs figurés dans les carrés ; dans plusieurs églises d'Apamène (Umnir el-Qubliye, Sorân, Huwat ...) : avec un remplissage "arc-en-ciel" dans les carrés.
173. Citons, parmi d'autres, les exemples de Khirbet el-Mukhayyet (Sts-Loth-et-Procope, chapelle du Prêtre Jean) et d'Umm er-Rasas (église de l'évêque Serge) : *Cat. Lyon*, pl. IV, cat. n° I p. 245 ; *Madaba*, p. 276.
174. *Décor géométrique*, pll. 79 b p. 129, 82 c et f p. 133. Entre autres exemples : églises Ste-Sophie et Ste. Marie à Rihab (*Chiese e mosaici* , pll. 52.3, 73) ; église de Salayta, Madaba (VAN ELDEREN, pl. IV) ; église de Bethléem (*RB*, XLVI, 1937, pll. XII-XVI) ; église de Shavei Zion (OVADIAH, n° 215 pl. CXLV) ; église à atrium d'Apamée (BALTY-NAPOLEONE, fig. 9 b et pl. L. 1-2). On trouve à Qasr Hallabat des entrelacs plus compliqués encore, en motifs de bordure (*Chiese e mosaici*, pl. 48. — On notera, pour l'église de Bethléem, que la présence d'une bordure de ce type, si fréquent à partir du VIe siècle et au-delà mais inconnu au Ve, pourrait constituer un argument contre la datation défendue par E. Kitzinger et à laquelle je me suis ralliée jusqu'ici (cf. ci-dessus, n. 9).

Datables du milieu du VIe siècle, elles devaient orner, d'après M. Piccirillo, un édifice public de la ville[175]. Un des tableaux représente la scène bien connue de l'Hippolyte couronné d'Euripide où Phèdre amoureuse, aux mains de ses servantes, envoie par l'intermédiaire de sa vieille nourrice une déclaration de sa passion à Hippolyte en train de partir pour la chasse ; au registre supérieur figure Aphrodite parmi les Grâces et les Erotes, symbolisant la toute-puissance de l'Amour ; à ses côtés, Adonis. Les deux scènes et le lien assuré qui existe entre elles ont été commentés à diverses reprises[176] et il serait hors de propos d'y revenir ici. On se bornera à souligner l'importance de ce pavement comme témoignage de la permanence de la culture classique au VIe siècle. C'est dans le même contexte d'intégration d'éléments païens en milieu désormais très largement (sinon définitivement) christianisé que se situe l'inscription métrique de l'évêque Paul d'Apamée, qui utilise, en 536, l'épithète ποικιλόφρων, uniquement attestée jusque là dans l'Hécube d'Euripide et qui a donc, dans ce cas, valeur de citation[177]. Plusieurs inscriptions de Gerasa, parfois également métriques, évoquent pour le VIe siècle d'autres grandes figures de prélats cultivés (Paul et Anastase de Gerasa) qui avaient su, une fois passé le temps des luttes et de la compétition, concilier tout l'apport de la "sagesse antique" avec leur foi chrétienne[178]. Sur le plan strictement iconographique, la mosaïque de la salle d'Hippolyte reste cependant une exception. Les représentations mythologiques étaient sans doute devenues rares à l'époque ; on peut se demander toutefois si la nature presque toujours cultuelle des monuments fouillés jusqu'ici (églises, couvents, chapelles ...) ne fausse pas quelque peu la vision. La description détaillée d'œuvres d'art à sujets mythologiques (et notamment le thème de Phèdre et Hippolyte) que fournit Procope de Gaza dans son *Ekphrasis Eikonos*[179] tend à faire croire au contraire que l'iconographie païenne jouissait encore d'un certain succès au VIe siècle et que les maisons et palais, privés ou publics, contenaient plus de tableaux et d'œuvres d'art de tradition païenne que les découvertes archéologiques ne semblent l'indiquer aujourd'hui. Parfois, du reste, un heureux hasard vient éclairer d'un jour complètement neuf l'environnement culturel d'une région : ainsi, le grand ensemble de mosaïques mythologiques (Dionysos, Europe, Aphrodite marine, Artémis, Méléagre et Atalante, Héraclès et Augè) trouvé en 1983 à Sarrîn en Osrhoène (pll. XXXV, XLVI.1) atteste-t-il la permanence d'un paganisme bien vivant, dans cette province lointaine, jusqu'au VIe siècle de notre ère vraisemblablement[180]. Une découverte nouvelle est donc toujours susceptible de bouleverser complètement les conclusions que l'on pourrait formuler. Ceci dit, reconnaissons que jusqu'ici les thèmes iconographiques le plus couramment traités dans la mosaïque

---

175. *LA*, 1982, p. 396 ; *Madaba*, pp. 50-60.
176. *Cat. Lyon*, pp. 67-74 (M. Piccirillo), 161-177 (H. Buschhausen).
177. J. Ch. BALTY, L'évêque Paul et le programme architectural et décoratif de la cathédrale d'Apamée, in : *Mélanges P. Collart* (Lausanne, 1976), pp. 45-46.
178. KRAELING, n° 306 pp. 479-480, 314 p. 482, 327-328 pp. 484-485.
179. M. FRIEDLANDER, *Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza des Prokopios von Gaza*, **ΕΚΦΡΑΣΙΣ ΕΙΚΟΝΟΣ** (Rome, 1929).
180. Des confrontations stylistiques frappantes avec la mosaïque de la basilique de Resafa (ULBERT, pll. 38-40) permettent peut-être d'attribuer à un même atelier l'exécution de ce pavement, ce qui en fixerait la date au VIe siècle plutôt qu'au Ve (J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn*, Paris, 1990, pp. 83-85).

jordanienne appartiennent au répertoire des scènes agricoles (vendanges : cueillette, transport et foulage du raisin), pastorales (berger assis parmi ses moutons ou chassant l'animal prédateur, pâtre jouant du pipeau), quotidiennes (montreur d'animaux exotiques, autruches ou zèbres), scènes de chasse aussi (chasseur armé d'un arc contre un lion ; armé d'une fronde contre un sanglier ; armé d'une lance contre un ours ; chien poursuivant un lièvre ...) (pll. XXVII-XXVIII). Ces mêmes scènes de chasse apparaissent dans les rinceaux d'acanthe des bordures[181]. Si ce répertoire où la figure humaine joue un rôle primordial est également apprécié dans le sud de la Phénicie[182], en Phénicie Seconde[183] et en Palestine[184], il est en revanche plus rarement exploité en Cilicie, en Commagène ou en Syrie[185], où les grands animaux en composition libre gardent davantage, semble-t-il, la faveur des commanditaires. Notons toutefois qu'on trouve dans l'église de Ma'arata (Antiochène) une interprétation locale de diverses scènes pastorales (pl. XXIX), montrant que ce répertoire n'était pas inconnu des ateliers de la région et que des découvertes ultérieures amèneront peut-être à revoir les conclusions actuelles.

Enfin une série de motifs isolés, destinés à orner commodément les compositions morcelées, se rencontrent indifféremment dans toutes les provinces : oiseaux de toutes sortes (enrubannés ou non), lièvre mangeant des raisins, cage avec ou sans oiseau, fruits, fleurs, corbeilles, vases, poissons. Soulignons le succès du motif de la gazelle apprivoisée qu'on retrouve identique à la chapelle de la Theotokos au Mt-Nébo et dans l'église de Ma'arata, en Antiochène[186].

Parmi les thèmes dont le lien avec le répertoire classique reste le plus marqué, on citera les personnifications de la Terre et des *Karpophoroi*[187], de la Mer[188] (pl. XXXIV) et des Saisons[189]. A la villa d'Awza'i[190], près de Beyrouth, une figure de l'Eté (désignée par

---

181. Citons essentiellement les exemples de Madaba et de Khirbet el-Mukhayyet ("palais brûlé", salle d'Hippolyte, église du Khader ; églises St-Georges et Sts-Loth-et-Procope).
182. A St-Christophe de Qabr Hiram (BARATTE, figg. 142-143).
183. Au couvent de Deir el-'Adas (BALTY, pp. 148-151).
184. A la villa de Beit Jibrin (L. H. VINCENT, Une villa gréco-romaine à Beit Djebrin, *RB*, XXXI, 1922, pp. 259-281 et pll. VIII-X), à la chapelle funéraire de Beisan el-Hammam et au monastère de Dame Marie à Beisan-*Scythopolis* (*QDAP*, V, pp. 11-30 et pll. XIV-XVII ; FITZGERALD, pll. XVI-XVII).
185. Eglises de Karlik, Akdegirmen Hüyük en Commagène ; d'Umm Harteyn, Tell Hauwash, Huwat en Syrie.
186. *Cat. Lyon*, fig. 117 p. 143.
187. Chapelle du Prêtre Jean ; église St-Georges à Khirbet el-Mukhayyet (SALLER-BAGATTI, pll. 9.1, 10.2-4, 22.3, 23.3, 25.2) ; église de l'évêque Serge à Umm er-Rasas (*Um er-Rasas*, p. 9 ; *Cat. Lyon*, p. 120) ; mais aussi en Syrie, Maison d'Aiôn à Antioche (D. LEVI, *op. cit.*, pl. LXXXIVc-d), péristyle de la Maison du Cerf à Apamée (le médaillon circulaire contenant la figure de Gê se détache sur un quadrillage peuplé de motifs de *xenia*), église de Ma'arata (K. CHEHADE, *Syria*, 1987, fig. 3 p. 326) ; et en Palestine, à la villa de Beit Jibrin (*Rev.Bibl.*, 1922, pl. VIII.2).
188. Eglise des Apôtres, à Madaba (*Cat. Lyon*, pl. XI).
189. Salle d'Hippolyte, église St-Georges à Khirbet el-Mukhayyet, église de l'évêque Serge à Umm er-Rasas (*ibid.*, pl. IX et n° 13-14 pp. 258-259 ; n°15 p. 260 et SALLER-BAGATTI, pl. 27 ; *Madaba*,

une inscription) présente une iconographie rappelant de près celle de Gê : coiffée de fruits, elle tient devant elle un voile chargé des produits de la terre ; à sa gauche, sur le fond du quadrillage garni d'oiseaux et de fleurs nilotiques, apparaît dans un autre panneau un personnage que la comparaison avec le Calendrier de 354 permet d'identifier comme le mois de *Xanthikos* (avril), ainsi que l'a bien noté M. Chéhab ; à la droite de l'Eté, un autre personnage porte sous le bras un lièvre évoquant la saison de la chasse, caractéristique du mois d'octobre. Or, ces trois tableaux trouvent un parallèle tout à fait précis sur une mosaïque de Ma'arata où une figure centrale, identifiée ici comme Gê, est entourée d'un *Xanthikos* offrant une couronne de fleurs et d'un personnage dans lequel tout le contexte invite à reconnaître, ici aussi le symbole du mois d'octobre (lièvre qu'il tient à la main, perdrix ou caille à ses pieds, branche chargée de fruits au-dessus de lui). On ne pouvait manquer de souligner le parallèle. Une autre figure encore de la villa d'Awza'i doit être identifiée comme une Gê ou une Saison[191]. Les personnifications de villes qui décorent la bordure de la salle d'Hippolyte s'inspirent directement du type bien connu de la Tyché antique, coiffée d'une couronne tourelée et portant une corne d'abondance[192] (pl. XXXIX). Les figures des fleuves du Paradis qu'on retrouve dans le *martyrium* de St-Théodore à Madaba[193] (mais qui sont également attestées en Syrie notamment[194]) dérivent, pour les unes, du répertoire classique (Euphrate et Tigre), pour les autres de la géographie biblique (Géon et Phison).

Les thèmes nilotiques enfin jouissent durant toute l'Antiquité tardive — et ce jusqu'à l'époque omeyyade — d'un extraordinaire succès en Orient[195] (pll. XLIV-XLV). A ces

---

pp. 278-279), mais aussi église de Kassabiye en Apamène (mosaïque inédite, conservée au Musée de Ma'arret en-Noman).

190. CHEHAB, pp. 135-136 et pll. LXXXV, LXXXVI.2.

191. CHEHAB, p. 136 et pl. LXXXIX.

192. La présence d'une personnification de Rome à cet endroit et à cette époque peut surprendre : M. Piccirillo y voit un effet de la politique de Justinien et un fondement à l'hypothèse d'une fonction officielle (tribunal ou curie) pour la salle d'Hippolyte (*Cat. Lyon*, p. 73). Mais l'idée de la romanité a dû survivre dans l'imaginaire collectif, même en Orient, bien au-delà du déclin historique de Rome elle-même, ainsi qu'en témoigne une représentation de la louve allaitant les jumeaux sur un pavement du couvent de Frikya en 511 (Musée de Ma'arret en-Noman : *Syria*, 1987, fig 4 p. 327).

193. *LA*, 1981, pll. 78-79.

194. Conservées au musée d'Alep, elles sont aujourd'hui publiées et reproduites dans : J. M. BLAZQUEZ, Mosaicos romanos de Siria, *Rev. de arqu.*, XII.132, 1992, p. 18.

195. On rappellera, parmi les exemples les plus spectaculaires, les mosaïques de l'église de la Multiplication des pains à et-Tabgha, la bordure nilotique de la mosaïque mythologique de Sarrîn en Osrhoène, la bordure nilotique de la villa de Beit Jibrin en Palestine, les panneaux d'entrecolonnement des Sts-Loth-et-Procope au Mt-Nébo, la bordure nilotique d'Haditha, les pavements de l'église St-Jean-Baptiste à Gerasa et de l'église St-Etienne à Umm er-Rasas ; sur ces thèmes, cf. J. BALTY, Thèmes nilotiques dans la mosaïque tardive du Proche-Orient, in : *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi A. Adriani* (Rome,1984), pp. 827-834 (ici même, pp. 245-254) ; pour Umm er-Rasas plus particulièrement, *Madaba*, pp. 299-301.

représentations nilotiques peuvent être liées des images symboliques de villes comme Alexandrie ou Memphis[196] mais cette "iconographie architecturale", bien attestée aujourd'hui en Syrie également grâce aux découvertes de Tayyibet el-Imâm[197], s'inscrit plus généralement dans le contexte d'une géographie chrétienne, dont la Carte de Madaba[198] et — dans une moindre mesure toutefois — les vignettes de St-Etienne à Umm er-Rasas[199] constituent la meilleure illustration ; on la retrouve encore dans l'église de Ma'in au VIIIe siècle[200].

VI. PROGRAMME DÉCORATIF, PROGRAMME SYMBOLIQUE

Une fois recensés les différents éléments du répertoire, on se demandera comment ceux-ci sont mis en œuvre. Les motifs ne sont pas distribués au hasard à la surface du pavement ; il y a visiblement un programme décoratif savamment pensé au départ. Une superficie importante comme celle d'une nef d'église est couverte de deux ou trois tapis successifs pour éviter la monotonie Ainsi p. ex., la nef de l'église des Sts-Loth-et-Procope présente une composition de deux tapis (l'un à rinceaux de vigne couvrants, l'autre à arbres diagonaux), enserrés à l'intérieur d'une bordure géométrique tandis qu'à l'église du Khader (Madaba), c'est un ensemble de trois tapis qui a été disposé à l'intérieur d'une bordure d'acanthe peuplée, l'un présentant un quadrillage animé, le deuxième des rinceaux de vigne couvrants et le dernier une composition en registres, scandée par des arbres. Si l'espace central est très chargé, on donne la préférence à des motifs plus simples pour les espaces secondaires, tels les bas-côtés : tapis de fleurettes, quadrillages ; le décor des carpettes d'entrecolonnement est également choisi en fonction du reste. En un mot, les différents éléments du décor se complètent, se répondent et s'équilibrent. Dans l'église du Khader p. ex., à la luxuriance végétale du pavement de la nef répond la somptuosité plus élaborée des motifs d'entrelacs pour les entrecolonnements et les bas-côtés ; à l'église des Sts-Loth-et-Procope, les motifs animaliers ou nilotiques choisis pour les entrecolonnements se répondent deux à deux, de part et d'autre du panneau très décoré de la nef, tandis que la simplicité d'un semis et d'un quadrillage a prévalu pour les bas-côtés. Une analyse plus fine des différents ensembles conservés — mais on ne peut s'y attarder ici — mettrait en lumière la grande variété de ces programmes et leur extraordinaire équilibre décoratif.

Quant aux thèmes iconographiques (scènes rurales essentiellement), c'est aussi dans une optique ornementale qu'ils sont exploités. Mais à l'intérieur même de cet agencement décoratif, les éléments du répertoire pouvaient-ils acquérir une valeur signifiante, selon la place qu'ils occupaient dans l'ensemble de ce décor ? Ici se pose le problème d'un éventuel

---

196. A Gerasa ou Khirbet es-Samra (*Cat Lyon*, pll. VI-VII ; n° 2 pp. 246-247 ; n°s 8-9 pp. 252-253).
197. A. ZAQZUQ, *Syria*, 1987, fig. 3 p. 332.
198. *Cat. Lyon*, pp. 56-62 ; sur l'iconographie architecturale, *ibid.*, pp. 207-214 (N. Duval).
199. *Madaba*, pp. 293-299.
200. *Ibid.*, pp. 232-234.

"programme symbolique"[201]. Une première constatation s'impose d'emblée : il n'y a pas de répertoire spécifique à un type précis de bâtiment. Ainsi, quand en Syrie prévaut, à partir du milieu du V[e] siècle, la mode des représentations d'animaux, ce sont des compositions d'animaux qui décorent aussi bien le portique de la colonnade à Apamée, que les thermes de Serjilla, certaines salles de la Maison du Cerf (à Apamée), les nefs et bas-côtés des églises de Huarte, de Halawa, d'Umm Harteyn, de Tell Hauwash ou de Huwat[202]. De même, quand en Arabie et en Palestine, les rinceaux couvrants, de vigne ou d'acanthe, jouissent d'une grande vogue, on les trouve indifféremment aux pavements des églises, des synagogues (Ma'on, Beisan) ou des maisons (maison "Camp Hill" à Gerasa, "palais brûlé" à Madaba). On remarquera en outre qu'à l'intérieur d'une seule et même catégorie d'édifices, les thèmes varient selon les régions : les nefs d'églises p. ex. ne présentent pas le même décor en Syrie, en Phénicie ou en Palestine. L'idée qu'il puisse y avoir une véritable organisation symbolique du programme, propre à certains types d'édifices, et notamment aux églises, est donc difficile à défendre. Certes telle scène ou tel motif peut prendre ici ou là, dans un contexte particulier, à un endroit donné — devant l'autel ou la cuve baptismale[203] —, une signification précise. On ne peut manquer p. ex. d'être frappé, au *Michaelion* de Huarte, par le contraste existant entre l'atmosphère sereine de la scène d'Adam dans la nef centrale et la violence déchaînée des poursuites d'animaux qui décorent les bas-côtés : le sens symbolique, bien mis en lumière par P. Canivet dans son commentaire nourri[204], semble ici indéniable. Mais il est des cas où l'on peut hésiter ; et si le motif du bœuf affronté au lion, maintes fois représenté, offre assurément l'illustration du psaume 65.25 d'Isaïe ("le lion comme le bœuf se nourrira de paille")[205], l'explication de l'oiseau en cage comme "une allusion à l'âme anxieuse de se libérer de l'enveloppe charnelle" me paraît peut-être moins sûre[206]. En définitive, une attitude de grande prudence s'impose, on le voit, dans ce problème d'interprétation symbolique.

---

201. Sur ce problème, cf. notamment SALLER-BAGATTI, pp. 86-111 ; G. TOMASEVIC, *op cit.*, pp. 120-125 ; en dernier lieu, *Cat. Lyon*, pp. 187-196 (P. Testini).

202. *Byzantion*, pp. 459-464.

203. Citons p. ex. les moutons/agneaux affrontés de part et d'autre d'un arbre (souvent un palmier) symbolisant la Croix (cf. une plaque de chancel de Beit Ras-Capitolias où la Croix est figurée : *Chiese e mosaici*, pl.23 photo 27). On notera toutefois que ce thème est représenté au portique de la Grande Colonnade à Apamée dans un contexte tout à fait profane (C. DULIERE, *Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade*, Bruxelles, 1974, pl. XVII ; *Byzantion*, pl. XII fig. 3).

204. CANIVET, pp. 292-300.

205. D. LEVI, *op.cit.*, pp. 318-319 ; A. GRABAR, Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien, *Cah. arch.*, XI, 1960, pp. 68-71 ; M. GOUGH, The peaceful Kingdom, *Mél. A.M. Mansel* (Ankara, 1974), pp. 411-419. Pour l'illustration de cette scène dans l'église de Ma'in, cf. *Cat. Lyon*, p. 81. Le thème est également repris, apparemment dans une optique purement décorative, dans la salle 11 du Qasr Hallabat, où on retrouve par ailleurs le schéma des moutons affrontés (*Cat. Lyon*, fig. 132 p.182).

206. A. GRABAR, L'oiseau dans la cage, *Cah. arch.*, XVI, 1966, pp. 9-16 ; 0. HJORT, L'oiseau dans la cage : exemples médiévaux à Rome, *Cah. arch.*, XVIII, 1968, pp. 21-32 ; DUVAL-CAILLET, n. 35 p. 335. Ce thème est aussi utilisé comme motif décoratif dans la bordure de la mosaïque

VII. ECOLES, ATELIERS, STYLE, INFLUENCES

Comme M. Avi-Yonah avait défini naguère une "école" de Gaza[207], M. Piccirillo utilise couramment l'expression "école de Madaba", tout en précisant, dans sa dernière étude, qu'il croit « impropre de parler d'une véritable "école" de mosaïstes et qu'il est davantage conforme à la réalité de penser à plusieurs ateliers d'artisans travaillant dans la cité et la région environnante »[208]. Si cette rectification relève apparemment d'une simple question de mots, je crois que la mise au point n'était cependant pas inutile : le terme d' "école" implique en effet un rayonnement culturel et une ambiance de création artistique dont on ne peut savoir s'ils existaient réellement à Madaba plus qu'ailleurs à cette époque. Si les mosaïques, très nombreuses, qu'on a découvertes à Jerash étaient en meilleur état, peut-être serait-on tenté de parler aussi d'une "école de Gerasa" ? Remarquons en outre que les pavements appartiennent, dans la plupart des cas du moins, par leur nature utilitaire même, à la catégorie des produits d'artisanat, assez largement diffusés et conditionnés donc par les modes locales. C'est pourquoi, je retiendrais plus volontiers pour ma part l'hypothèse de plusieurs ateliers, installés en milieu urbain (Beisan-*Scythopolis*, Gerasa, Madaba, Antioche, Apamée, ...) et couvrant aussi le marché régional en se faisant concurrence dans les bourgs et villages des environs, sur la base des motifs en vogue.

Ces motifs étaient issus d'un répertoire sensiblement unitaire à l'échelle des provinces d'Orient ; mais le choix de compositions et de thèmes opéré par les ateliers dans ce répertoire, pouvait varier considérablement d'une région à l'autre. Ainsi, les provinces du nord (Cilicie, Commagène, Osrhoène, Syrie) demeuraient-elles dans l'ensemble assez fidèles, durant le VIe siècle, au principe de la composition libre remontant au Ve, tandis que les zones méridionales (Arabie, Palestine, Phénicie) optaient résolument pour la composition morcelée, de type végétal ou géométrique ; de là, cette importante différence de style que l'on constate entre les mosaïques des deux régions. Le fond blanc abstrait des compositions libres montre tantôt un dessin en écailles (inconnu, semble-t-il, en Jordanie), tantôt un semis de fleurettes, sur lequel se détachent de grands animaux à la musculature fortement marquée, évoluant au milieu de plantes et d'oiseaux, dans un désordre fantaisiste que scandent quelques arbres : style large et puissant, en dépit de la surcharge et d'une certaine maladresse de facture parfois[209]. Le choix du morcellement de la surface en revanche, qui exclut d'office le désordre dans la composition, implique presque tout naturellement un autre style, miniaturiste et raffiné. C'est celui qui caractérise les ateliers

---

mythologique de Sarrîn et toute la scène de capture d'oiseaux est illustrée sur le mode narratif à l'église du Khader (LUX, *ZDPV*, 1967, pl. 31 B) et au couvent de Deir el-'Adas, en 722 (*Cat. Lyon*, p. 156).

207. AVI-YONAH, in : *CMGR* II, pp. 377-383.

208. *Cat. Lyon*, p. 141 ; et surtout *Madaba*, pp. 324-336, où les grandes tendances des ateliers de Madaba sont définies comme un témoignage précieux pour la compréhension de la genèse du mouvement socio-culturel habituellement désigné sous le nom de "renaissance justinienne".

209. Sur ce style assez typiquement syrien, cf. BALTY, pp. 110-147 *passim*.

d'Arabie et de Palestine au VI[e] siècle, avant que la tendance aniconique ne l'emporte à partir du VII[e] : les scènes de la vie rurale — sujet de prédilection —, où la figure humaine joue un rôle essentiel, sont exécutées avec un soin minutieux sur le plan technique (pour le rendu des visages en particulier) et dans une optique où le souci de la ligne prime sur celui du relief. Mais à l'intérieur d'une même zone se font jour aussi, entre les ateliers, des divergences dont on peut se demander parfois si elles tiennent au style ou à la facture. Que l'on compare, à titre d'exemple, la mosaïque à rinceaux de vigne des Sts-Loth-et-Procope et le tapis aux enroulements d'acanthe de l'église St-Georges, à Khirbet el-Mukhayyet : on ne manquera pas d'être frappé par l'opposition entre l'allure encore classique des figures en dépit du linéarisme, dans le premier cas, et le style expressionniste à tendance fortement décorative de la mosaïque de St-Georges, avec ses personnages sans volume, d'une raideur schématique, et ses animaux semblables à des emblèmes héraldiques. Bien que contemporaines, les deux œuvres ressortissent à des esthétiques totalement différentes, l'une plongeant ses racines dans la culture du passé, héritière d'un savoir-faire inscrit dans une longue tradition, l'autre plus spontanée, exprimant avec moins de science de la facture mais plus de force d'expression une même réalité.

On constatera avec étonnement que plus que toute autre mosaïque dans la province d'Arabie même, certaines images de Ma'arata en Antiochène offrent les confrontations les plus frappantes avec celles de St-Georges de Khirbet el-Mukhayyet : c'est qu'au-delà des différences superficielles dues aux modes locales, une communauté de vision propre à l'art populaire lie ici les deux ensembles, qui échappent l'un et l'autre, sur le plan de la facture, au moule de la tradition classique. En poussant dans le détail ce type d'analyse, on peut arriver parfois à distinguer des tendances divergentes au sein d'une même réalisation ; il apparaît ainsi clairement, sur la mosaïque du *diaconicon*-baptistère du Nébo (531), que le zébu du registre supérieur a été exécuté, dans un style naturaliste, par une autre main que le lion du même registre. C'est que parmi les artisans d'une même équipe, les uns pouvaient être à la fin de leur carrière, continuant à mettre en pratique des recettes de facture apprises dans leur jeune âge, d'autres en pleine maturité, d'autres encore tout débutants, imbus de modes nouvelles. Il n'est pas indifférent de noter d'ailleurs, dans le cas précis de cette mosaïque, que trois mosaïstes différents ont inscrit leur nom au bas du tableau[210].

Sans doute faudrait-il aussi compter avec l'habileté plus ou moins grande des artisans[211] : dans le tableau aux quatre arbres p. ex., à l'église des Sts-Loth-et-Procope, les lièvres sont l'œuvre d'un mosaïste assurément moins doué que celui à qui on doit les taureaux, en dépit du soin égal apporté à l'exécution de l'ensemble du panneau. La collaboration de plusieurs artisans à la réalisation d'un seul pavement[212] est confirmée par trois inscriptions d'Arabie : celle déjà citée du *diaconicon* du Nébo en 531 ; celle de St-Georges à Khirbet el-Mukhayyet où trois personnes signent en 536 le tapis de la nef

210. *Ibid.*, p. 146.
211. Cf. déjà C. DULIERE, *La mosaïque des Amazones* (Bruxelles, 1968), p. 7 et pll. XXXXIV.
212. Sur le travail des mosaïstes et l'organisation des ateliers : C. BALMELLE et J.-P. DARMON, L'artisan-mosaïste dans l'Antiquité tardive. Réflexions à partir des signatures, in : *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, I. *Les hommes* (Paris, 1986), pp. 235-253.

centrale ; celle enfin de St-Etienne à Umm er-Rasas, où en 756 deux artisans signent la mosaïque du chœur[213].

Bien qu'aucune inscription ne vienne l'attester, on peut affirmer, je crois, que l'extraordinaire tableau de la salle d'Hippolyte n'est pas non plus l'œuvre d'un seul mosaïste, même si le carton a pu être réalisé par un *pictor* unique : les personnifications de villes et de Saisons ainsi que les motifs de la bordure semblent en effet d'une exécution plus sommaire que les personnages des scènes mythologiques[214]. On est frappé en outre dans cette œuvre par l'étrange contraste entre le classicisme des thèmes et le style hiératique et "prémédiéval" du traitement. La mosaïque de Sarrîn qui puise elle aussi, vers le même moment, au même répertoire reste bien plus fidèle dans l'ensemble au style illusionniste du passé[215].

C'est à une autre officine encore qu'on attribuera sans doute les programmes à entrelacs de l'église de Procope. Chaque ville disposait donc apparemment de toute une gamme d'ateliers susceptibles de satisfaire à la demande de commanditaires variés, allant du petit groupe de fidèles à l'évêque du diocèse, du propriétaire aisé au représentant de l'autorité civile.

Il est bien difficile de déterminer les liens qui pouvaient exister entre les différents centres urbains et les possibilités d'échange, voire d'influence, que ces liens impliquaient. Une communauté de thèmes ne témoigne sans doute que de la diffusion très large d'un même répertoire et ne me semble pas révélatrice de contacts étroits ou de rapports privilégiés ; une identité de style peut s'expliquer par une évolution sensiblement parallèle dans les ateliers en divers lieux. C'est probablement la raison pour laquelle on retrouve dans les scènes champêtres du monastère de Beisan-*Scythopolis* (567) les mêmes caractères de vivacité et de naturalisme qu'à St-Christophe de Qabr Hiram (575) et qu'à l'église des Sts-Loth-et-Procope. Au sein d'une même aire géographique régnaient les mêmes modes, que les ateliers exploitaient dans des styles qui avaient évolué à peu près de la même manière : certes, l'hypothèse d'influences à ce niveau très local n'est-elle pas à exclure, mais il me semble impossible de déterminer dans quel sens ces influences ont pu jouer. Quant aux rapports entre provinces plus éloignées, ils sont plus difficiles encore à saisir. Dans un empire désormais moins structuré, chaque région vit davantage repliée sur elle-même et chaque atelier trouve, au sein d'un répertoire très vaste, largement répandu, les thèmes qui lui conviennent et en tire parti à sa guise, selon la main d'œuvre qualifiée dont il dispose.

VIII. CONCLUSION

Il s'avère donc, à la lumière de tout ce contexte, que les trouvailles —anciennes et plus récentes — de mosaïques en Jordanie contribuent, dans une large mesure, à une meilleure connaissance de la production orientale d'époque tardive. Elles attestent par leur nombre un

---

213. *Cat. Lyon*, p. 148. ; *Madaba*, p. 336.
214. M. Piccirillo pense au contraire que tout le pavement a été réalisé par un seul et même artisan : *Cat. Lyon*, p. 73. Il me semble cependant qu'il vaut mieux distinguer le concepteur et peintre, qui est unique, des exécutants, qui pourraient bien être plusieurs.
215. Cf. ci-dessus, p. 130.

essor particulièrement brillant des ateliers de la province d'Arabie au VI[e] siècle, ce qui confirme les constatations qui s'étaient déjà imposées pour la Palestine voisine. Cette production accrue témoigne assurément d'un développement économique nouveau de ces régions, suite vraisemblablement à un relatif déclin des métropoles du nord vers ce moment. Mais ces découvertes ont aussi confirmé une certaine permanence du christianisme — et donc de la mosaïque chrétienne — pendant toute la durée de la domination omeyyade.

Au plan des compositions et des motifs décoratifs, on trouve, à côté d'une utilisation constante du répertoire traditionnel, une réelle créativité dans le domaine du lacis et de l'entrelacs. Sans doute, en ce qui concerne les thèmes iconographiques, les ateliers jordaniens n'ont-ils pas vraiment innové : comme tous les ateliers de n'importe quelle autre province, ils ont recueilli l'héritage de la longue tradition gréco-romaine. Mais ils ont su choisir, dans ce vaste réservoir, les modèles qui leur convenaient en propre et réussi de cette manière à se créer un style véritablement personnel. C'est bien là que réside l'essentiel de leur originalité.

****

TABLE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES

ANRW, II.12.2	J. BALTY, La mosaïque antique au Proche-Orient, I. Des origines à la Tétrarchie, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.12.2 (Berlin, 1981), pp. 347-429.
BALTY	J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie* (Bruxelles, 1977).
BARATTE	F. BARATTE, *Mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre* (Paris, 1978).
BUDDE I	L. BUDDE, *Antike Mosaiken in Kilikien*, I (Recklinghausen, 1969).
BUDDE II	L. BUDDE, *Antike Mosaiken in Kilikien*, II (Recklinghausen, 1972).
Byzantion	J. BALTY, Les mosaïques de Syrie au V[e] siècle et leur répertoire, *Byzantion*, LIV, 1984, pp. 440-445 .
CANDEMIR-WAGNER	H. CANDEMIR et J. WAGNER, Christliche Mosaiken in der nördlichen Euphratesia, in : *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens* (Leyde, 1978), pp. 192-231.
CANIVET	P. et M.-T. CANIVET, *Huarte. Sanctuaire chrétien d'Apamène (IV[e] -VI[e] siècles)* (Paris, 1987).
CARLIER-MORIN	P. CARLIER et F. MORIN, *Qastal al-Balqa'* (1986).

Cat. Lyon — M. PICCIRILLO, in : *Mosaïques byzantines de Jordanie* (catalogue de l'exposition de Lyon, 1989), pp. 27-148 ; 223-283.

CHEHAB — M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban* (Paris, 1959).

Chiese e mosaici — M. PICCIRILLO, *Chiese e mosaici della Giordania Settentrionale* (*Chiese mosaici di Giordania*, I) (Jérusalem, 1981).

CMGR, I — *La mosaïque gréco-romaine*, I (Paris, 1965).

CMGR, II — *La mosaïque gréco-romaine*, II (Paris, 1975).

DASZEWSKI-MICHAELIDES, *Mosaic Floors*

W. A. DASZEWSKI et D. MICHAELIDES, *Mosaic Floors in Cyprus* (Ravenne, 1988).

DASZEWSKI-MICHAELIDES, *Guide*

W. A. DASZEWSKI et D. MICHAELIDES, *Guide to the Paphos Mosaics* (Nicosie, 1988).

Décor géométrique — C. BALMELLE, M. BLANCHARD-LEMÉE, J. CHRISTOPHE (et al.), *Le décor géométrique de la mosaïque romaine* (Paris, 1985).

DUVAL-CAILLET — N. DUVAL et J.-P. CAILLET, Khan Khalde. Les fouilles de Roger Saidah dans les églises, mises en œuvre d'après les documents de l'auteur, in : *Archéologie au Levant* (Lyon,1982).

FITZGERALD — G.M. FITZGERALD, *A Sixth Century Monastery at Beth-Shan (Scythopolis)* (Philadelphie, 1939).

HAMILTON — R.W. HAMILTON, *Khirbat al Mafjar. An Arabian Mansion in the Jordan Valley* (Oxford,1959).

HELLENKEMPER — G. HELLENKEMPER, Mosaiken, in : *Reallexikon zur byzantinischer Kunst*, s.v. *Kommagene, Kilikien, Isaurien* (Stuttgart, 1984).

KRAELING — F. M. BIEBEL, in : C. H. KRAELING, *Gerasa. City of the Decapolis* (New Haven, 1938).

LA, 1976 — M. PICCIRILLO, Campagna archaeologica nella basilica di Mose Profeta sul Monte Nebo Siyagha, *Liber Annuus*, XXVI, 1976, pp. 295-315.

LA, 1981 — M. PICCIRILLO, La "cattedrale" di Madaba, *Liber Annuus*, XXXI, 1981, pp. 303-307.

LA, 1982 — M. PICCIRILLO, La Chiesa della Vergine a Madaba, *Liber Annuus*, XXXII, 1982, pp. 386-39 .

LA, 1984 — M. PICCIRILLO, Le chiese di Quweismeh-Amman, *Liber Annuus*, XXXIV, 1984, pp. 34-339.

LA, 1985	M. PICCIRILLO, Il Palazzo Bruciato di Madaba, *Liber Annuus*, XXXV, 1985, pp. 317-334.
LUX, *ZDPV*, 1967	U. LUX, Eine altchristliche Kirche in Madeba, *Zeitschrift des Palästina Vereins* (1967), pp. 165-182.
LUX, *ZDPV*, 1968	U. LUX, Die Apostel-Kirche in Madeba, *ibid.*, 1968, pp. 106-129.
Madaba	M. PICCIRILLO, *Madaba. Le chiese e i mosaici* (Milan, 1989).
MICHAELIDES	D. MICHAELIDES, *Cypriot Mosaics* (Nicosie, 1987).
OVADIAH	R. et A. OVADIAH, *Mosaic Pavements in Israel* (Rome,1987).
QDAP, II	M. AVI-YONAH, Mosaic Pavements in Palestine, *Quart. Dep. Ant. Palestine*, II, 1933, pp. 136-181.
QDAP, III	ID., Mosaic Pavements in Palestine, *QDAP*, III, 1934, pp. 26-73.
QDAP, V	ID., Mosaic Pavements in Palestine, *QDAP*, V, 1936, pp. 11-30 .
SALLER	S. J. SALLER, *The Memorial of Moses on Mount Nebo*, I-II (Jérusalem, 1941).
SALLER-BAGATTI	S. J. SALLER et B. BAGATTI, *The Town of Nebo (Khirbet el-Mekhayyat)* (Jérusalem, 1949).
ULBERT	T. ULBERT, *Die Basilika des Heiligen Kreuzes in Resafa-Sergiupolis* (Mayence, 1986).
VAN ELDEREN	B. VAN ELDEREN, The Salayta District Church in Madaba Preliminary Report, *Annual Dep. Ant. Jordan*, XVII, 1972, pp. 77-80 et pll. I-VI pp. 151-156 .

à paraître dans les actes de la Table-ronde : *Recherches archéologiques en Jordanie*, Lyon, 1989.

LES MOSAÏQUES DE SHAHBA-*PHILIPPOPOLIS* : CHRONOLOGIE, ATELIERS, COMMANDITAIRES

Les mosaïques découvertes à Shahba-*Philippopolis* constituent un des ensembles les plus intéressants de Syrie, tant par l'originalité des sujets et des compositions que par l'extraordinaire qualité de la facture. Souvent citées ou déjà partiellement commentées[1], elles soulèvent cependant encore beaucoup de questions qu'il serait ambitieux de vouloir résoudre de manière définitive dans le cadre de cette communication relativement brève. L'étude approfondie des pavements de Shahba, prévue dans l'*Inventaire des mosaïques antiques de Syrie*, est d'ailleurs en cours de préparation[2]. Aussi me bornerai-je ici à évoquer, sur la base de quelques exemples, trois des problèmes essentiels qui se posent : celui de la datation des différentes œuvres mises au jour, celui de l'origine des ateliers qui les ont exécutées et, pour terminer, celui de la nature des commanditaires qui les ont payées.

I. CHRONOLOGIE

Jusqu'à l'essai de synthèse que j'avais présenté naguère sur ces mosaïques[3], on avait généralement considéré que l'ensemble était homogène et on l'avait daté du milieu du IIIe siècle, c'est-à-dire du moment où, entre 244 et 249, Philippe l'Arabe fit de sa ville natale une colonie romaine à laquelle il donna le nom de *Philippopolis*[4]. Or, s'il est vrai qu'une production de pavements de luxe se conçoit mal dans une simple bourgade telle que devait l'être l'actuelle Shahba avant sa promotion, on ne voit pas, en revanche, pourquoi certaines des mosaïques ne pourraient pas être datées d'une époque plus éloignée de la date de fondation de la colonie. Rien n'indique un abandon rapide de la ville, au contraire :

1. Cf., en dernier lieu, J. BALTY, La mosaïque en Syrie, in : J.-M. DENTZER et W. ORTHMANN (éd.), *Archéologie et histoire de la Syrie*, II (Saarbrücken, 1989), pp. 495-502 (bibl. antér. p. 523) et figg. 173-177 ; ici même pp. 62-66.
2. Dans la série des publications de l'*Institut français d'archéologie du Proche-Orient* (sous le patronage de la Direction générale des antiquités et musées, Damas).
3. J. BALTY, La mosaïque antique au Proche-Orient, I. Des origines à la Tétrarchie, in : *ANRW*, II.12. 2 (Berlin-New York, 1981), pp. 396-403, 409-411, 422-425 et pll. XXVI-XXIX.1, XLIII-XLVI.
4. Sur Philippe l'Arabe, cf. X. LORIOT, Chronologie du règne de Philippe l'Arabe (244-249 après J.C.), in : *ANRW*, II.2 (1975), pp. 788-797 (avec bibl. antér.). Sur la fondation de *Philippopolis*, cf., de manière générale, E. HONIGMANN, s.v. *Philippopolis*. 2, in : *RE*, XIX. 2 (1938), col. 2263 ; sur une date précoce pour cette fondation, G. AMER et M. GAWLIKOWSKI, Le sanctuaire impérial de Philippopolis, *Dam. Mitt.*, II, 1985, pp. 12-13 ; G. W. BOWERSOCK, *Roman Arabia* (Cambridge Mass., 1983), p. 122.

on sait en effet que *Philippopolis* était devenue à l'époque byzantine le siège d'un évêché dépendant de Bosra[5].

Cependant, si l'on admet qu'il faut renoncer au principe d'une date unique, on se trouve réduit, pour établir une chronologie, à l'appréciation stylistique, toujours aléatoire mais rendue plus difficile encore, dans le cas présent, par la rareté du décor géométrique[6], l'impossibilité de confrontation avec des mosaïques bien datées de la même région[7] et enfin l'habileté même des artisans à reproduire des modèles antérieurs[8]. Aussi était-ce plutôt à titre d'hypothèse de travail et non comme une conclusion définitive que j'avais proposé en 1981 de répartir en quatre groupes les différentes mosaïques.

Au premier de ces groupes appartiennent assurément les mosaïques conservées au Musée de Suweida et figurant, l'une, Artémis surprise au bain par Actéon (pll. VI.2, VII.1), l'autre, l'hommage de la Terre et des Saisons à des divinités de la fécondité (pl. VII.2-3), dans lesquelles on reconnaîtra vraisemblablement Dionysos et Ariane[9]. Le souci de la perspective et du relief, sensible tant dans le rendu d'un paysage aux horizons lointains que dans l'exécution d'une scène d'intérieur, la fidélité à l'illusionnisme inscrivent immédiatement ces œuvres dans la tradition de la mosaïque hellénistique, imitation de la peinture. Une analyse plus poussée des figures modelées par les oppositions d'ombre et de lumière, un examen attentif des visages empreints de mélancolie font ressortir le caractère encore très sévérien de ces deux mosaïques — assurément dues à un même atelier, sinon parfois à la main du même artisan (pl. VII.1-2) —, mosaïques que l'on datera, dès lors, du milieu du IIIe siècle. J'aimerais attirer plus particulièrement l'attention sur l'élégant rinceau d'acanthe qui sert d'encadrement au tableau de Dionysos et Ariane (pl. VII.3). Exécuté dans une gamme nuancée de tons chauds, du beige et du rose au brun rouge, il est contemporain de l'embléma sur trois de ses côtés ; le quatrième côté, qui constitue la bordure supérieure du tableau, témoigne au contraire d'une réfection ultérieure. Le style expressionniste qui caractérise les masques feuillus des angles, la schématisation décorative des acanthes, en forme de plumes d'autruche, et surtout l'allure typique des Amours chasseurs, qui évoque étroitement le parallèle des mosaïques de Piazza Armerina et de la Villa Constantinienne d'Antioche, amènent à proposer pour cette partie de l'encadrement une date dans le courant du premier quart du IVe siècle. Et ceci déjà confirme que les ateliers de *Philippopolis* fonctionnèrent bien au-delà de l'époque de création de la colonie[10].

---

5. E. HONIGMANN, *loc. cit.*, col. 2263 ; cf. R. DEVREESE, *Le patriarcat d'Antioche* (Paris, 1945), p. 236.
6. On ne peut déterminer si cette rareté est due au hasard des trouvailles ou constitue une véritable caractéristique des ateliers de Shahba.
7. Seule Antioche a livré des mosaïques en abondance pour les IIIe et IVe siècles ; Apamée ne fournit des confrontations qu'à partir du IVe ; mais ces deux villes appartenaient de toute manière à la Syrie du Nord.
8. On risque, dans ce cas, de dater le modèle et non l'œuvre elle-même.
9. Le personnage de *Ploûtos* est également présent, identifié par une inscription. Sur le couple central, J. BALTY, *loc. cit.* (n. 3), p. 402.
10. Pour une confrontation des différents côtés de la bordure, cf. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie* (Bruxelles, 1977), pp. 24-25.

Toujours au premier groupe appartient, par son style, la mosaïque d'Aphrodite à sa toilette, qui représente la déesse assise dans une coquille soutenue par deux centaures marins (pl. VI.1). Ce thème que j'avais cru naguère plus particulièrement lié à l'Afrique du Nord, en raison de la vogue qu'il a connue dans cette région[11], se retrouve ailleurs en Syrie, sur un pavement récemment découvert à Sarrîn, en Osrhoène, et datable du VI[e] siècle[12]. On écartera donc l'hypothèse d'une influence spécifiquement africaine[13] : c'est d'une zone infiniment plus proche, on le verra, que sont originaires les ateliers de *Philippopolis*[14].

La précédente étude, à laquelle il a été fait allusion déjà, distinguait deux autres groupes qu'elle situait l'un dans la deuxième moitié du III[e] siècle, l'autre à l'époque de la Tétrarchie[15]. Je crois aujourd'hui que l'argumentation stylistique ne permet sans doute pas de formuler des conclusions aussi précises : compte tenu du nombre réduit des œuvres auxquelles elle s'applique ici et des écarts de qualité considérables qui peuvent exister entre différents ateliers, elle ne débouche en effet inévitablement que sur des approximations vagues. C'est pourquoi il me semble préférable de fondre les deux groupes en un seul et d'opter pour une fourchette chronologique plus large — du milieu du III[e] siècle à l'époque de la Tétrarchie — à l'intérieur de laquelle pourrait se situer cette série de mosaïques. Trois d'entre elles proviennent d'une même maison et illustrent un programme unique, centré sur l'idée de mariage. La plus importante par ses dimensions ornait la salle à manger de la demeure et représente, en une composition circulaire, une scène de banquet qu'on a pu interpréter comme un festin de noces, en raison de la place prépondérante réservée à l'un des couples[16] (pl. VIII.1) ; on reconnaîtra, debout au premier plan, à côté d'une grande amphore, le *tricliniarius* aux longs cheveux, bel esclave préposé au service du vin[17] (pl. XLIII.2). Le médaillon circulaire est inscrit dans un carré dont les écoinçons sont ornés de figures ailées en trompe-l'oeil ; un large encadrement présente un décor de motifs géométriques alternant avec des motifs de *xenia* (poules, canards, pigeons, légumes...)[18]. La deuxième mosaïque, aujourd'hui très lacunaire et également conservée au Musée de Suweida, illustre le long cortège nuptial de Thétis et Pélée[19] ; la troisième enfin (au Musée National de Damas) met en scène trois figures féminines identifiées par des inscriptions (*Eutekn(e)ia* : le fait de bien engendrer ; *Philosophia* : la Philosophie ; *Dikaiosynè* : la

---

11. Cf. surtout G. Ch. PICARD, Le couronnement de Vénus, *Mél. Ec. franç. Rome*, LVIII, 1941-1946, pp. 43-108.
12. J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn = Inventaire des mosaïques antiques de Syrie*, I.
13. Cf. aussi, dans le même sens Sh. CAMPBELL, Reflections on a Marine Venus, *Bull. AIEMA*, XII (Paris, 1988-1989), pp. 305-307.
14. Ci-dessous, pp. 146-147.
15. J. BALTY, *loc. cit.* (n. 3), pp. 409-411 et 422-425.
16. *Ibid.*, pp. 422-423.
17. Sur ce type iconographique, cf. J. BALTY, *Paedagogiani*-pages, de Rome à Byzance, in : *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye* (Bruxelles, 1982), pp. 299-312 et pll. XXVIII-XXX ; ici même pp. 227-237.
18. On dispose enfin d'une étude consacrée à ce type de motifs : cf. en particulier C. BALMELLE, Quelques images de mosaïques à xenia hors de Tunisie, in : *Xenia = Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique antique*, I (Rome, 1990), pp. 63-64.
19. J. BALTY, *loc. cit.* (n. 3), pp. 424-425.

Justice), tableau qui paraît bien faire allusion à un idéal d'éducation pour les enfants issus du mariage, la fameuse *paideia* chère aux Hellènes[20] (pl. IX.1). La communauté de style qui lie ces trois pavements me conduit à les attribuer à un même atelier œuvrant à Shahba dans la deuxième moitié du IIIe siècle ou au début du IVe. Une autre mosaïque encore (aujourd'hui au Musée National de Damas), dont on ignore la provenance, pourrait être rattachée au même ensemble, vu qu'elle fait allusion, elle aussi, à un mariage (pl. VIII.2). Au premier plan, deux scènes différentes, faciles à interpréter grâce aux inscriptions qui identifient les personnages, divisent la composition : à gauche, Pélops, reconnaissable à son bonnet phrygien, demande à Oinomaos la main de sa fille Hippodamie ; à droite, la *dextrarum iunctio* des jeunes époux (Hippodamie porte le voile couleur safran des épousées). A l'arrière-plan est évoquée la course au terme de laquelle Pélops triompha d'Oinomaos grâce à l'aide du cocher traître, Myrtilos[21].

Enfin, toujours pour la même période, il reste à envisager la plus célèbre des mosaïques de Shahba, celle d'Aiôn (pl. IX.2) : souvent citée et commentée en raison de son contenu philosophique[22], elle est sans conteste une des plus difficiles à dater. S'inspirant en effet très fidèlement de modèles antérieurs, elle n'offre guère de critère stylistique assuré. On l'a souvent considérée comme une œuvre de l'époque de Philippe l'Arabe qui a parfois même été reconnu dans le personnage d'Aiôn[23]. Pour ma part, je l'ai longtemps crue plus tardive, l'attribuant non sans hésitation à la fin du IIIe siècle[24], parce que je n'y retrouvais pas les qualités de facture qui caractérisent les mosaïques du premier groupe. Mais pareille constatation s'expliquerait tout aussi bien par une différence d'atelier et n'apporte pas nécessairement d'indication chronologique. La bordure, faite d'un méandre en relief, ne fournit aucun argument de datation non plus. Il est donc impossible de se prononcer sur la base de l'analyse stylistique[25].

Un dernier groupe est constitué de quatre pavements, mis au jour en 1966 dans une même maison et présentés *in situ* à Shahba, au cœur du musée construit autour de cette extraordinaire découverte : Orphée charmant les animaux (pl. XII.1), les Noces de Dionysos et Ariane (pl. XI.1), les Amours d'Aphrodite et Arès (pl. X.1), Téthys divinité de la mer[26] (pl. X.2). La technique très picturale encore qui caractérise certaines des figures (Orphée, Téthys, Maron [pl. XI.2]) pourrait faire illusion et amener à suggérer une datation relativement haute. Par bien des traits cependant — conception unitaire du

---

20. J. BALTY, *op. cit.* (n. 10), pp. 42-43.
21. J. BALTY, *loc. cit.* (n. 1), pp. 498-500 et fig. 175 d.
22. E. WILL, Une nouvelle mosaïque de Chahba-Philippopolis, *Ann. arch. Syrie*, III, 1953, pp. 27-48 ; A.-J. FESTUGIERE, La mosaïque de Philippopolis et les sarcophages au "Prométhée", *Rev. Arts*, VII, 1957, pp. 195-202 ; J. CHARBONNEAUX, Aiôn et Philippe l'Arabe, *Mél. Ec. fr. Rome*, LXXII, 1960, pp. 253-272 ; M.-H. QUET, *La mosaïque cosmologique de Mérida* (Paris, 1981), pp. 163-168.
23. J. CHARBONNEAUX, *loc. cit.*, pp. 264 et 268-269.
24. J. BALTY, *loc. cit.* (n. 3), p. 425.
25. Réexaminée à la lumière de la nouvelle interprétation du "monument à exèdre" de Shahba comme sanctuaire impérial, l'idée de lier Philippe l'Arabe à Aiôn n'est peut-être pas à exclure : cf. G. AMER et M. GAWLIKOWSKI, *loc. cit.*, p. 15.
26. J. BALTY, *op. cit.* (n. 10), pp. 44-69.

pavement, monumentalisation de l'embléma, classicisme le plus souvent "de surface"[27] —, c'est dans la ligne de la "renaissance constantinienne" (deuxième quart du IVe siècle) que s'inscrivent plutôt ces mosaïques. Des confrontations très précises le confirment, qui s'établissent entre le Dionysos de Shahba et celui de la Villa Constantinienne d'Antioche[28], entre la tête diadémée d'Aphrodite et l'une ou l'autre des personnifications qui ornaient le plafond de l'*aula* impériale de Trèves[29] (pl. XIII), entre les Amours jouant de Shahba (Aphrodite et Arès p. ex.) et ceux de Piazza Armerina, Centcelles ou Trèves à nouveau[30].

Ainsi, près d'un siècle après leur arrivée à *Philippopolis*, les ateliers de mosaïstes étaient toujours en activité et n'avaient incontestablement rien perdu de leur excellence : je n'en veux pour preuve que l'exemple fameux du panneau de Téthys. Le thème de cette divinité marine munie de sa rame et accompagnée d'un dragon à tête de chien, tout à fait traditionnel dans la mosaïque orientale, a en effet donné lieu ici à une création véritablement artistique : agrandie aux dimensions de toute une salle, fascinante et monstrueuse, la figure de Téthys est une magistrale évocation de la mer, où le créateur constantinien a donné toute la mesure de son génie et les artisans-mosaïstes une éclatante démonstration de leur savoir-faire[31]. Et ceci nous amène précisément à poser la deuxième question qui doit retenir ici l'attention, celle des ateliers.

II. ATELIERS

Puisque, de simple bourgade qu'elle était, Shahba était ainsi devenue une ville, à un moment bien précis, par la seule volonté impériale et non au terme d'une évolution naturelle, il va de soi que l'acte juridique de la fondation avait dû s'accompagner de divers projets de travaux d'embellissement, destinés à donner à la localité un aspect plus conforme au statut qui était désormais le sien. Cette campagne d'urbanisation, dont les fouilles menées à *Philippopolis* ont révélé l'ampleur[32], avait eu pour effet de faire affluer à Shahba non seulement des architectes et des artistes en tout genre mais aussi des techniciens spécialistes du décor domestique, parmi lesquels figuraient, à n'en pas douter, des mosaïstes. Appelés à l'initiative de l'empereur lui-même, ces artisans pourraient être originaires de n'importe quelle contrée de l'Empire. Le choix du thème de l'Aphrodite marine m'avait amenée naguère à envisager la possibilité d'une origine africaine pour l'atelier qui l'avait mis en œuvre. Mais la découverte récente, à Sarrîn, d'une mosaïque illustrant ce même thème montre bien que le sujet n'était pas spécifique aux ateliers

---

27. Pour une définition de ce classicisme, D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947), pp. 562-565 ; W. DORIGO, *Pittura tardoromana* (Milan, 1966), pp. 193-199.
28. D. LEVI, *op. cit.*, p. 562 et pl. CLXII ; W.DORIGO, *op.* cit, fig. 156.
29. W. DORIGO, *op. cit.*, pp. 202-204 et fig. 159.
30. *Ibid.*, figg. 157-158.
31. J. BALTY, *op. cit.* (n. 10), pp. 66-68.
32. Sur ces travaux, cf. notamment G. AMER et M. GAWLIKOWSKI, *loc. cit.*, pp. 1-15.

d'Afrique du Nord[33]. Il me semble aujourd'hui plus probable, en raison du répertoire iconographique utilisé, du goût manifeste pour la spéculation philosophique et du style généralement très conservateur, que les ateliers recrutés pour l'embellissement de *Philippopolis* sont venus d'une province orientale et même plus particulièrement de Syrie. Les villes importantes, où la présence permanente d'ateliers de mosaïstes s'imposait, ne manquaient pas dans cette province : on songera tout naturellement d'abord à Antioche, Apamée ou Laodicée, sans que les découvertes sur ces sites ne viennent toutefois confirmer à ce jour l'hypothèse[34]. C'est peut-être d'un autre côté qu'il conviendrait d'ailleurs de chercher.

Ville florissante sous des dynastes locaux, renommée au loin pour son temple du dieu solaire Elagabal, Emèse (Homs) avait été annexée à l'Empire romain dans le courant du Ier siècle, semble-t-il[35]. Mais c'est assurément sous la dynastie sévérienne qu'elle connut la période la plus brillante de son histoire. Patrie de Julia Domna, elle bénéficia, dès le règne de Septime Sévère, du statut de colonie romaine et la faveur impériale à son égard ne se démentit pas durant plusieurs décennies : après Caracalla, la même grande famille d'Emèse (le père de Julia Domna, Bassianus, était grand-prêtre du dieu, on s'en souviendra) devait donner à Rome deux autres empereurs encore, Héliogabale et Alexandre Sévère, tous deux petits-fils de Julia Maesa, soeur de Julia Domna. Le témoignage de l'épigraphie locale montre bien quel parti l'aristocratie syrienne — et celle d'Emèse en particulier — sut tirer de cette situation avantageuse : en quelques années, le nombre des sénateurs originaires de la région s'était considérablement accru[36]. Ainsi se préparait la voie qui devait mener Philippe l'Arabe à l'Empire. Nul doute que le modèle sévérien ne dût s'imposer de lui-même aux yeux du nouveau souverain. Mais à l'importance politique et au développement économique d'Emèse était également lié, sous l'influence des "princesses syriennes", un rayonnement artistique et culturel dont le souvenir n'avait pas dû s'éteindre de sitôt. Je serais donc tentée de supposer que c'est là, à Emèse, d'où était parti le mouvement qui avait pour la première fois porté des Orientaux au pouvoir suprême, qu'avaient été recrutés les artistes et artisans chargés d'embellir la toute nouvelle colonie romaine de *Philippopolis*.

Or, s'il est vrai qu'on n'avait trouvé jusqu'à ces dernières années que peu de traces de la splendeur passée d'Emèse, une découverte récente vient de combler en partie cette lacune, apportant du même coup un argument supplémentaire à la thèse avancée ici. Plusieurs panneaux de mosaïque, illustrant différents épisodes de la vie d'Héraclès, ont en effet été mis au jour fortuitement dans la ville de Homs[37] : ils rappellent singulièrement — mais à un meilleur niveau de qualité encore et pour une époque antérieure — les pavements du

33. Cf. déjà Sh. CAMPBELL, *loc. cit.*, pp. 305-307.
34. Mais aucune mosaïque n'a été retrouvée jusqu'ici à Lattaquié (ant. Laodicée) et, pour Apamée, les témoignages n'affluent qu'à partir du IVe siècle. A Antioche, où les trouvailles pour le IIIe siècle ont été beaucoup plus nombreuses, on ne peut faire valoir aucune confrontation vraiment significative.
35. M. SARTRE, *L'Orient romain* (Paris, 1991), p. 47.
36. Sur cette question, G. W. BOWERSOCK, *op. cit.*, pp. 117-118.
37. Ces mosaïques sont inédites jusqu'ici.

"premier groupe" de Shahba-*Philippopolis*, tant par le goût des compositions mouvementées, à nombreux personnages, que par le sens aigu du rendu pictural, la présence systématique d'inscriptions identifiant les personnages, le soin et l'habileté technique qui caractérisent l'exécution. La même habileté et la fidélité aux modèles hellénistiques apparaissent dans la bordure à rinceau d'acanthe, sur fond noir, orné de masques feuillus et de scènes de chasse, dont seulement quelques fragments ont été conservés : on se souviendra qu'un rinceau pratiquement identique encadre le tableau de Dionysos et Ariane à *Philippopolis*. Ainsi, la découverte de la mosaïque d'Héraclès témoigne-t-elle de l'existence dans la cité de Julia Domna d'un atelier de tout premier ordre — et ce, dès l'époque sévérienne au moins, car c'est bien de ce moment qu'on datera, avec un maximum de vraisemblance, le pavement récemment exhumé. Est-ce à cet atelier qu'on attribuera aussi la mosaïque au "paysage portuaire" de Rastan[38], l'antique forteresse d'Aréthuse, dont les liens anciens avec Emèse sont bien attestés[39] ? Est-ce à lui encore qu'on songera, pour une époque plus tardive (vers 270), devant les mosaïques de Palmyre (Triomphe de Cassiopée ou Achille à Scyros)[40], que leur composition complexe et mouvementée rapproche tant des panneaux d'Emèse que des pavements de Shahba[41] ? Il y a entre ces différentes œuvres une communauté d'esprit qui ne peut échapper. Mais s'il est vraisemblable que les mosaïques de Palmyre soient dues à une équipe itinérante, il n'en va pas de même pour celles de *Philippopolis* où le grand nombre de documents mis au jour et leur étalement dans le temps implique nécessairement des officines permanentes sur place. Les "maîtres", partis d'Emèse sous Philippe l'Arabe, ne se seraient-ils pas installés à *Philippopolis* pour y fonder un atelier — plusieurs peut-être — que nous voyons encore à l'œuvre dans la Maison de Téthys, au moment de la "renaissance constantinienne" ? C'est l'hypothèse que, pour ma part, je formulerais le plus volontiers.

III. COMMANDITAIRES

Les informations que l'on peut tirer des pavements eux-mêmes sur le rang social, la mentalité et les motivations des commanditaires risquent assurément d'être superficielles. Que les clients aient appartenu à une classe de gens riches, qui tenaient à exhiber leur fortune en ornant luxueusement leurs demeures, ne fait pas de doute[42] ; mais il est souvent difficile de pousser plus loin l'analyse. Cependant, dans le cas particulier qui nous occupe, la question mérite peut-être d'être quelque peu approfondie. La soudaine émergence, par faveur impériale, d'une localité jusque là insignifiante entraîne, en effet, la promotion

---

38. J. BALTY, *loc. cit.* (n. 1), p. 502 et figg. 178-179.
39. C. CHAD, *Les dynastes d'Emèse* (Beyrouth, 1972), pp. 35-48 ; M. SARTRE, *op. cit.*, p. 18.
40. H. STERN, *Les mosaïques des maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyre* (Paris, 1977), figg. 25 et 44 ; cf. aussi, J. BALTY, *op. cit.* (n. 10), pp. 30-33.
41. Sur ce rapprochement Palmyre/Shahba, cf. déjà H.STERN, *op. cit.*, pp. 36 et 42.
42. La liaison des pavements de mosaïque à l'idée de luxe apparaît régulièrement dans la littérature grecque et latine: cf. à ce sujet Ph. BRUNEAU, *La mosaïque antique* (Paris, 1987), pp. 158-161.

sociale et l'enrichissement de toute une "clientèle" de proches parents ou d'amis de l'empereur[43]. Fiers de leurs liens avec le pouvoir et soucieux de donner d'eux-mêmes une image plus conforme à la haute idée qu'ils se font de leur nouvelle place dans la société, ceux-ci adhèrent donc à la culture d'une classe à laquelle ils considèrent appartenir désormais et commandent aux ateliers de qualité, venus d'Emèse, des pavements à sujets mythologiques et philosophiques qui attestent leur participation aux idéaux antiques de la *paideia*, tout en insistant sur la pérennité de leur prospérité présente : pérennité grâce à *Euteknia* qui doit leur assurer une descendance nombreuse et forte[44] (pl. IX.1) et grâce aux divinités de la fertilité (Dionysos et Ariane, Ploûtos...) (pl.VII.2) qui leur garantissent, au fil des saisons, l'abondance des productions (blé et vigne surtout), dans cette belle campagne hauranaise d'où ils tirent l'essentiel de leurs ressources. C'est cette pérennité qu'exprime aussi, dans un cadre philosophique plus large, la mosaïque d'Aiôn (pl. IX.2).

Ainsi replacées dans leur contexte socio-économique, les mosaïques de *Philippopolis* apparaissent peut-être moins comme un simple témoignage d'hellénisation que comme une manifestation plus spécifique du désir qu'éprouvait une certaine classe d' "hommes nouveaux" de se rattacher à une culture qui socialement les valorisait. Outre l'incontestable intérêt artistique qu'elles présentent, elles mettent donc tout particulièrement en lumière la profonde mutation qui s'est produite dans cette région de l'Empire entre 244 et 249.

à paraître dans les actes du colloque *History and Archaeology of the Mohafazat of Suweida*, octobre 1990.

---

43. Sur la politique "familiale" pratiquée par Philippe l'Arabe, cf. G. AMER et M. GAWLIKOWSKI, *loc. cit.*, pp. 14-15.
44. Sur le sens de *Euteknia* (lat. *Fecunditas*), cf. J. Ch. BALTY, L'*EYTEKNIA* de Létô , in : *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Festschrift Konrad Schauenburg* (Mayence, 1986), pp. 231-232.

LES MOSAÏQUES DE BISHAPUR

Dans le palais de plaisance que se fit construire Shapur Ier à Bishapur vers 260, après sa victoire sur Rome, le sol de la grande salle de réception — l'*iwan* — était recouvert non de tapis, comme c'était l'usage en Perse, mais de panneaux de mosaïque enserrant un espace central dallé de marbre noir[1]. Ce pavement aux vives couleurs se déroulait, telle une bordure, le long des murs latéraux de la salle, faisant alterner tableaux figurés et décor géométrique. Les tableaux étaient de deux espèces, selon qu'ils se situaient dans un renfoncement ou sur l'alignement même du mur. Les premiers, plus grands et disposés en hauteur, mettaient en scène, nues sous leurs voiles transparents, des courtisanes, des danseuses, des musiciennes ou des tresseuses de couronnes, mais aussi de nobles dames richement parées, portant un bouquet et une couronne de fleurs, ou tenant un éventail à la main. Les autres panneaux, longitudinaux et plus étroits, portaient chacun une série de trois ou quatre têtes féminines ou masculines juxtaposées, représentées à la manière d'un masque (sans cou) sur le fond blanc abstrait, tantôt de face, tantôt de trois-quarts, plus rarement de profil.

Mosaïques proprement sassanides ou travail véritablement romain au cœur de la lointaine province du Fars ? L'appréciation à ce sujet a maintes fois varié, même si l'origine syrienne des mosaïstes n'a jamais été mise en doute. On tient en effet de bonne source (*Res gestae Divi Saporis* ; Chronique nestorienne de Seert) que Shapur avait fait procéder, lors de la prise d'Antioche, tant en 256 qu'en 260, à d'importantes déportations de main d'œuvre spécialisée — architectes, tailleurs de pierre, maçons ... — qu'il allait utiliser en Perse à son profit. On pourrait croire dès lors que si l'artisan venait d'Antioche, l'œuvre devrait nécessairement s'inscrire dans la tradition de l'art romain. Le problème n'est cependant pas aussi simple qu'il y paraît au premier abord et seule une analyse approfondie des différentes composantes de ces mosaïques peut mener à une conclusion plus nuancée.

Il est vrai que l'abondante série des mosaïques d'Antioche offre maints parallèles précis avec les pavements de Bishapur. Les motifs géométriques, relativement peu variés — chevrons, lignes verticales brisées, carrés sur pointe en dégradé de couleurs, solides en perspective, tresses à trois brins — sont tous empruntés au répertoire traditionnel de la mosaïque romaine, en usage à Antioche au même moment; chevrons, lignes brisées et carrés sur pointe, sont de surcroît typiques de la deuxième moitié du IIIe siècle (Maisons des Mystères d'Isis, d'Aiôn, du Bateau des Psychés, de la Table servie, du Ménandre). Parmi les tableaux exaltant la beauté féminine, plus d'un évoque aussi des modèles gréco-romains : la tresseuse par exemple apparaît ici ou là, travaillant à une couronne qu'elle a attachée à un arbre (Villa Constantinienne), et la dame à l'éventail rappelle d'assez près telle personnification de *Tryphè* (vie de mollesse et de plaisirs) de la Maison du Dionysos ivre ; et l'on retrouve dans la facture d'un feuillage ou d'un tronc d'arbre (panneau de la tresseuse) comme un écho lointain de l'illusionnisme pictural hellénistique. Mais en dépit

1. Sur cet ensemble : R. GIRSHMAN, *Les mosaïques sassanides* (Paris, 1956).

de ces témoins indéniables, c'est une impression bien iranienne qui se dégage de l'ensemble de ces panneaux. Souvent nues ou à peine voilées, les femmes (la musicienne ou la tresseuse de couronnes) sont assises non sur un siège, comme le voudraient les modèles classiques, mais par terre, à la mode orientale, une jambe repliée sous l'autre (pl. IV.3) ; la dame à l'éventail est représentée de la même manière, le coude appuyé sur une pile de coussins, dans l'attitude traditionnelle du "banquet couché", bien attestée de longue date en Orient et qu'on retrouve ailleurs dans l'art sassanide, sur tel plat d'argent du Musée de Baltimore notamment. Un autre exemple enfin : une femme, cette fois entièrement vêtue, debout et en pleine frontalité, tenant d'une main un bouquet de fleurs et de l'autre une épaisse couronne ; cette image, à nouveau, est totalement étrangère à l'art de l'empire romain, même si l'édifice qui ferme à gauche le tableau peut évoquer certains éléments du paysage hellénistique.

Les panneaux aux masques posent un problème plus complexe encore. Le fouilleur de Bishapur, R. Ghirshman, y reconnaissait les portraits de nobles personnages, membres de la famille royale ou hauts dignitaires de la cour, invités à participer aux réjouissances qui se déroulaient dans la salle. S'il est vrai qu'on a pu montrer une prédilection certaine, dans l'art iranien ancien, pour ce type de "portrait-masque" s'arrêtant au menton, ce n'est cependant pas de cela qu'il s'agit ici. La confrontation des panneaux de Bishapur, proposée par H. von Gall, avec un bloc de frise en pierre ornée de huit masques dionysiaques nettement caractérisés (Musée d'Istanbul ; prov. Urfa) emporte en effet l'adhésion[2] : ce sont bien aussi des masques dionysiaques qui sont représentés au sol de l'*iwan* sassanide. Les traits physiques qui marquent certaines des têtes et les attributs qui les accompagnent ne peuvent tromper : la plupart des visages masculins sont pourvus de longues oreilles pointues qui les désignent clairement comme des Satyres ; l'un d'entre eux repose même sur un *pedum*, cette canne de berger omniprésente dans le contexte bacchique ; la figure féminine voisine, également placée sur le *pedum*, ne peut donc être identifiée que comme une Ménade. Mais l'exemple le plus frappant est sans conteste celui qu'offre une tête de Pan, cet autre personnage essentiel du thiase : pour s'adapter au cadre du panneau, les cornes caprines du dieu ont été rabattues longitudinalement, formant ainsi une sorte de couvre-chef bizarre dans lequel R. Ghirshman voulait voir un signe d'honneur particulier ; les très longues oreilles caractéristiques sont parfaitement reconnaissables et on aperçoit même, malgré la lacune qui endommage le bas du tableau, ce qui reste encore de la syrinx (flûte de Pan). Enfin, les différentes têtes de vieillards, au grand front dégarni, aux cheveux et barbe blancs, reproduisent visiblement le prototype iconographique de Silène[3]. Car s'il est vrai qu'il peut y avoir une part d'interprétation personnelle dans le rendu de ces masques, quelque volonté de les individualiser en modifiant une boucle de coiffure, en accentuant l'intensité d'un regard ou en humanisant une oreille trop faunesque, il n'en demeure pas moins que ce sont les modèles gréco-romains qui sont ici à la base de la création de Bishapur. Il suffit, pour s'en convaincre, de confronter telle tête féminine couronnée de

2. H. VON GALL, Die Mosaiken von Bishapur und ihre Beziehung zu den Triumphreliefs des Shapur I, *Arch. Mitt. Iran*, nouv. sér. IV, 1971, pp. 193-196 et pll. 31-35.
3. J. BALTY, La mosaïque antique au Proche-Orient, I. Des origines à la Tétrarchie, in : *ANRW*, II.12.2 (Berlin-New York, 1981), pp. 404-405 et pl. XXXIV.

feuillage avec un masque de la bordure à rinceaux d'acanthe d'une mosaïque de Balqis (Musées de Berlin) ou telle autre, plus joufflue, avec d'autres masques de bordure, à Mariamin (Musée de Hama, Syrie), à Shahba-*Philippopolis* (pl. IV.1-2) ou à la Villa Constantinienne d'Antioche. La similitude s'étend, dans certains cas, à la répartition même des zones de lumière et d'ombre, ainsi qu'il ressort d'une comparaison des masques siléniques de Bishapur et de Shahba[4]. Un autre exemple encore est offert par un des fragments de pavement de la cour du palais, où un génie ailé coiffé du bonnet phrygien reproduit une de ces images de Ganymède ou de Mithra, qui appartiennent au répertoire courant de la mosaïque romaine.

Le recours aux modèles classiques s'avère donc fréquent et s'accompagne toujours, on le notera, d'une technique d'exécution infiniment plus habile que dans les panneaux à sujets plus typiquement iraniens : une utilisation plus savante des cubes dans la distribution des tonalités sombres et claires modèle les visages et crée le relief, en dépit du fond blanc abstrait. C'est qu'en présence de ces masques dionysiaques qu'ils avaient à exécuter, les artisans se retrouvaient en "pays de connaissance" et pouvaient manifester leur savoir-faire acquis par une longue pratique : en effet, si la composition de masques isolés, plus conforme à l'esprit de l'art sassanide, ne se rencontre guère à Antioche (un seul exemple, à la Maison du Triomphe de Dionysos), le masque dionysiaque en lui-même faisait partie intégrante du répertoire des rinceaux de vigne ou d'acanthe. En revanche, les tableaux des tresseuses de couronnes, musiciennes et belles dames en toilettes somptueuses, qui trouvent davantage leurs parallèles dans l'art local et surtout l'argenterie, tant pour l'attitude des personnages que pour le rendu des vêtements, ne plongeaient aucune racine dans la tradition classique et, devant ces cartons nouveaux qui leur étaient proposés, les mêmes artisans ont dû se sentir quelquefois démunis, si l'on en juge par la relative maladresse de certaines réalisations. Les mosaïques de Bishapur posent, on le voit, de façon particulièrement aiguë le problème de l'importance du modèle et de l'acquisition d'un savoir-faire technique.

Mais une dernière question doit être abordée avant de conclure, c'est celle du programme élaboré ici. La présence de masques dionysiaques — qui s'affirment bien comme tels, puisqu'ils sont assortis d'attributs tout à fait explicites — ne laisse pas d'intriguer. On a voulu y voir une allusion à Dionysos en tant que divinité de la victoire (triomphe indien), plutôt qu'au dieu du vin et de la fête, et lier le programme du pavement de l'*iwan* à celui des reliefs rupestres qui célèbrent, dans la vallée toute proche, le triomphe de Shapur sur Valérien[5]. Rien, dans la mosaïque, ne me semble confirmer cette interprétation. Toutes les scènes conservées ne sont en effet qu'images de danses, de musique et de fleurs ; les couronnes sont partout, évoquant le banquet et la fête. "C'est une scène de réjouissances, un banquet royal ou une fête consacrée à la renaissance de la nature, cette grande fête de *Now Rouz* qui est celle de la nouvelle année, du printemps et de la fleur. Car c'est à cette époque, qui est la plus belle de l'année dans cette contrée, que résidait certainement à Bishapur la cour royale"[6]. Dionysos, représenté par son thiase aux multiples visages, ne trouve-t-il pas tout naturellement sa place dans ce contexte, en tant que dieu de la fécondité, du renouveau et de

4. *Ibid.*, pl. XXXIV.1-2.
5. H. VON GALL, *loc. cit.*, pp. 197-205.
6. R. GIRSHMAN, *op. cit.*, p. 180.

la fête ? Le palais de Bishapur s'affirme ainsi comme un lieu de plaisance où un roi, qui ne cesse par ailleurs de guerroyer, vient chercher le repos parmi les fleurs et les jolies femmes et jouir de cette *tryphè* qui faisait précisément la fierté des gens d'Antioche.

Mosaïques sassanides ou mosaïques romaines ? La question était sans doute mal posée ... On ne peut assurément pas parler d' "influence" romaine, car Shapur n'était pas, comme autrefois Hérode le Grand, un *philorhômaios* et il tenait à sa spécificité nationale, mais on ne dira pas non plus que les artisans venus de Syrie avaient seulement livré leur savoir technique et qu'ils avaient en quelque sorte servi d'outils. Il y avait eu échange et fusion, me semble-t-il ; sinon comment comprendrait-on l'insertion, dans le programme, des masques dionysiaques ? Exécutée par des artistes de tradition gréco-romaine — mais désormais installés en Perse — pour un souverain profondément iranien — mais fasciné sans aucun doute par Antioche qu'il avait investie au moins deux fois —, l'œuvre est marquée de manière égale mais différente par les deux grandes civilisations qui ont favorisé sa création.

extrait de : "*Splendeur des Sassanides. L'empire perse entre Rome et la Chine [224-642]*", catalogue de l'exposition de Bruxelles, 12 février - 25 avril 1993 (Bruxelles, 1993), pp. 67-69.

ICONOGRAPHIE CLASSIQUE ET IDENTITÉS RÉGIONALES : LES MOSAÏQUES ROMAINES DE SYRIE

La recherche dont je présente ici les conclusions ne s'est pas attachée à analyser les composantes classiques ou locales d'un mythe ou à éclairer par un document encore inédit l'image de telle ou telle divinité. C'est d'une autre manière, moins traditionnelle peut-être, qu'elle aborde le problème iconographique, en essayant de déterminer, sur la base de documents déjà connus de la sculpture et de la mosaïque, comment l'iconographie classique a été reçue en Syrie, si elle s'est implantée partout de manière uniforme et dans quel rapport elle se trouve vis-à-vis des identités régionales.

Une première constatation s'est imposée dès l'abord, c'est que la réponse à ces différentes questions varie considérablement selon la région de Syrie que l'on soumet à l'examen. Et ici je voudrais rappeler la distinction que faisait, dans son analyse des tendances artistiques de la Syrie romaine, le regretté D. Schlumberger, entre ce qu'il appelait les pays cultivés et les pays désertiques, la Syrie agricole et la Syrie pastorale[1]. Cette distinction est assurément fondamentale aussi pour notre propos ; la frontière entre les deux zones correspond à peu près exactement au tracé actuel de la route Damas-Alep. A ces deux zones, on en ajoutera aujourd'hui une troisième, le Hauran, qui constitue la partie sud de la Syrie actuelle mais qui, à l'époque romaine, appartenait dans sa presque totalité à la province d'Arabie[2].

Envisageons pour commencer l'état de l'hellénisation dans la Syrie agricole, à savoir la région côtière et tous les sites de la vallée de l'Oronte. Cette zone, on le sait grâce aux innombrables découvertes de céramique[3], a subi l'influence grecque dès avant la conquête d'Alexandre, alors même qu'elle était encore intégrée à l'empire perse. C'est cependant avec la création de la Tétrapolis par Seleucus Nicator[4] que le processus d'hellénisation s'est amplifié, à partir du début du IIIe siècle av. J.-C. Aussi considère-t-on généralement qu'à l'époque romaine, cette région — tout au moins [396] les villes — était hellénisée en profondeur. Les documents mis au jour dans les grandes métropoles, telles Antioche, Apamée ou Laodicée, attestent bien que la mythologie classique y constituait, tant en sculpture qu'en mosaïque, le fondement même de l'iconographie. Je n'en veux pour preuve qu'une énumération des principaux thèmes représentés sur les innombrables

---

1. D. SCHLUMBERGER, *L'Orient hellénisé* (Paris, 1970), p. 204.
2. Pour une synthèse sur l'histoire du Hauran, avec la bibliographie, cf. D. SOURDEL, *Les cultes du Hauran à l'époque romaine* (Paris, 1952), pp. 3-6.
3. Cf., à propos d'une trouvaille d'Apamée, F. VANDENABEELE, Un couvercle de pyxide à figure rouge découvert sur le flanc du tell, in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968* (Bruxelles, 1969), pp. 47-49.
4. STRABON, XVI, 2, 4.

pavements découverts à Daphné, le faubourg résidentiel d'Antioche : Jugement de Pâris, scènes empruntées à la geste dionysiaque (Héraclès et Dionysos, Dionysos et Ariane, personnages du thiase), scènes de genre à deux personnages (Aphrodite et Adonis, Polyphème et Galatée, Eros et Psyché, Méléagre et Atalante, Phèdre et Hippolyte, Persée et Andromède...), scènes de l'*Iliade* (adieux de Briséis) ; scènes marines (Océan et Téthys), scènes de centauromachie et de gigantomachie, Ganymède, Narcisse, Europe et le taureau, Pégase et les Nymphes, sans compter les personnifications de provinces, de fleuves, de saisons[5]... Il ne peut évidemment pas être question de donner ici une liste exhaustive de ces thèmes ; ce serait inutilement fastidieux : un simple échantillonnage suffit d'ailleurs à montrer que tous appartiennent au répertoire hellénistique le plus traditionnel, celui qui est exploité par exemple aussi dans la peinture pompéienne.

Or, c'est précisément à semblable conclusion qu'amène l'examen des documents de sculpture, qu'il s'agisse de la statuaire ou du relief. Les sarcophages découverts tant à Lattaquié (Laodicée) autrefois qu'à Rastan (Aréthuse) plus récemment sont en effet des œuvres néo-attiques en marbre, dont les reliefs illustrent tantôt le mythe d'Éros et Psyché[6], tantôt la chasse de Méléagre[7], soit encore une scène de bataille inspirée de l'*Iliade*[8]. Les œuvres de la statuaire ne sont pas moins suggestives : sans évoquer les plus grands centres tels Antioche ou Apamée[9], rappelons au moins la découverte à Lattaquié, il y a quelques années, d'une réplique de bonne qualité du Doryphore de Polyclète[10] et la mise au jour à Hama (Épiphanie) par la Mission danoise d'avant-guerre d'une copie de dimensions réduites de la soi-disant Aspasie[11]. La présence de telles œuvres, pour la plupart importées de Grèce, témoigne bien, au même titre que les pavements de mosaïque, d'une profonde hellénisation du goût et de la culture dans cette région de Syrie.

Les résultats de l'enquête sont très différents pour la Syrie désertique : là, en effet, l'examen des documents conduit à des constatations contradictoires, selon qu'il s'agit de sculpture ou de mosaïque. La sculpture traduit de manière constante l'attachement au patrimoine culturel régional : c'est le panthéon local qui prédomine, représenté sous des

---

5. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947), *passim* ; pour une synthèse, cf. J. BALTY, La mosaïque antique au Proche-Orient, I. Des origines à la Tétrarchie, in : *ANRW*, II.12.2 (Berlin, New York, 1981), pp. 362-365, 367-368, 371-377, 392-396.
6. S. et A. ABDUL-HAK, *Catalogue illustré du Département des antiquités gréco-romaines au Musée de Damas*(Damas, 1951), p. 70 pl. XXXIV, 2 ; G. KOCH - H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage* (Munich, 1982), pp. 425, 432 (n° 50) fig. 463.
7. *Trésors archéologiques de découverte récente* (titre arabe) (Damas s. d. [1978]), pl. IX-XI ; G. KOCH - H. SICHTERMANN, *op. cit.*, p. 400 fig. 430.
8. *Trésors archéologiques*, *cit.*, n. 7 pll. VI-VIII ; G. KOCH - H. SICHTERMANN, *op. cit.*, pp. 411, 413 (n° 4).
9. Pour Antioche, cf. D. M. BRINKERHOFF, *A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch* (New York, 1970) ; pour Apamée, S. et A. ABDUL-HAK, *op. cit.*, n. 6 p. 70 pll. XXXV, LXXI-LXXII ; J. Ch. BALTY, Apamée 1965-1968, in : *Colloque Apamée de Syrie*, *citt.*, n. 3 p. 19 pl. III,1.
10. *Trésors archéologiques*, *cit.*, n. 7 pll. III-V.
11. S. et A. ABDUL-HAK, *op. cit.*, n. 6 pp. 101-102 pl. XLVI.

formes également locales[12]. L'influence classique semble tout à [397] fait superficielle ; elle ne se manifeste guère que dans quelques cas où d'ailleurs l'image gréco-romaine sert seulement de support à la personnalité d'une divinité indigène. Il en est ainsi sans doute de l'Héraclès apparaissant aux côtés d'Astarté, Aglibôl et Yarhibôl sur un relief bien connu de Palmyre[13]. On pourrait citer aussi, pour un même type d'influence toute formelle, le relief de Doura représentant la Tyché — ou Gaddé — de Palmyre, en Astarté orientale, coiffée de la couronne murale et accompagnée d'un lion, mais figurée selon le schéma iconographique de la Tyché d'Antioche — d'ailleurs répandu dans tout l'Orient par la numismatique — et couronnée par une Victoire tenant une palme[14]. Ces deux exemples montrent bien, je pense, la complexité de ces œuvres de la sculpture palmyrénienne où s'affirme la prédominance de l'identité régionale, ne laissant que bien peu de place à l'influence classique. Bien sûr, je n'aurais garde d'oublier l'extraordinaire statue de culte découverte par la Mission polonaise dans la *cella* du temple d'Allath-Athéna[15]. En l'attente toutefois d'une étude détaillée de l'œuvre, qui insistera sans aucun doute sur le fait qu'elle combine plusieurs types iconographiques en une étrange *Umbildung*, je me bornerai à souligner ici sa place exceptionnelle dans l'ensemble des découvertes de Palmyre ; on ne saurait donc s'en servir pour juger du niveau normal de la sculpture sur ce site.

Mais qu'en est-il de la mosaïque ? A vrai dire, les informations qu'elle donne sont à l'opposé des conclusions que l'examen de la sculpture avait permis de formuler. Les pavements découverts dans deux maisons situées à l'est du temple de Bêl n'illustrent en effet que des thèmes empruntés à la mythologie gréco-romaine : Asclépios, Achille chez Lycomède (pl. III.2), Jugement des Néréides (pl. LI.2) et scènes de centauromachie[16]. Dans une zone plus éloignée encore des centres hellénisés, la mosaïque de Mas'udiye, sur la rive orientale de l'Euphrate, révèle un même caractère classique : une imposante figure de dieu-fleuve, identifiée par une inscription grecque Βασιλεὺς ποταμὸς Εὐφράτης sépare les personnifications de la Syrie et de la Mésopotamie[17]. Ce thème des personnifications de provinces — si typiquement romain — se retrouve également sur un pavement trouvé naguère à Séleucie de l'Euphrate (actuellement Balqis)[18]. On se souviendra, de surcroît, que les rapports des voyageurs de la fin du siècle dernier et du début de ce siècle conservent le souvenir, pour la même région de Balqis, d'un grand nombre de trouvailles qui actuellement ont disparu :

---

12. Sur la religion des Palmyréniens, cf. notamment J. STARCKY, *Palmyre* (Paris, 1952), pp. 85-106, 121-127 (sculpture et peinture) ; H. J. W. DRIJVERS, *The Religion of Palmyra* (Leyde, 1976), p. 9-22 (en particulier).
13. H. J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, n. 12, pl. XIV.
14. H. J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, n. 12, pl. XX.
15. *Trésors archéologiques*, *cit.*, n. 7, pll. I-II.
16. H. STERN, *Les mosaïques des Maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyre* (Paris, 1977) ; cf. aussi J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, *cit.*, pp. 30-35 ; EAD., in : *ANRW*, II.12.2, *cit.* n. 5, pp. 416-418.
17. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 394-395 et 540, fig. 154 et 203 ; J. BALTY, in : *ANRW*, II.12.2, *cit.*, n. 5, p. 369-371 pl. XII,1.
18. J. BALTY, in : *ANRW*, II.12.2, *cit.*, n. 5, p. 384-386 pl. XXI.

mosaïques des Travaux d'Hercule, d'Aphrodite, des Saisons[19]... On le voit, l'exemple de Palmyre est amplement confirmé par les découvertes de ces sites du *limes*.

Dans le Hauran, les données qu'apporte l'examen des œuvres de la sculpture et de la mosaïque apparaissent tout aussi divergentes qu'à Palmyre. Là aussi en effet, la sculpture offre des caractères locaux particulièrement accusés, ne serait-ce déjà qu'en raison du matériau utilisé et, même si l'iconographie classique semble, à première vue, avoir inspiré davantage le répertoire régional, ainsi qu'en témoignent les très [398] nombreuses figures de Victoires ou d'Athéna-Allath notamment[20], jamais cependant on ne trouve de véritable transcription ou de copie d'un prototype classique déterminé. Prenons comme exemple le linteau de Suweida illustrant le Jugement de Pâris[21]. S'il est bien vrai que ce thème ressortit exclusivement à la mythologie grecque et "ne correspond à rien que nous connaissions dans les légendes orientales", comme l'écrivait Maurice Dunand[22], il n'en est pas moins évident qu'il sert ici de prétexte à la représentation d'une scène purement locale dont on chercherait en vain le modèle dans l'iconographie gréco-romaine. Les différents personnages, tous figés dans la même attitude mi-assise, mi-couchée, n'étaient-ils pas du reste plus ou moins assimilés, dans l'esprit des gens, à des divinités indigènes ? On peut se le demander en tout cas[23]. Ainsi donc, même si le Hauran — de par sa situation géographique — était assurément plus perméable que les villes du désert aux courants venus de l'extérieur, il a cependant conservé, on le voit, une authenticité très forte qui transparaît, comme à Palmyre, dans les créations originales de sa sculpture. Or, voici qu'à nouveau l'examen des mosaïques conduit à la conclusion inverse. Celles-ci sont en effet, tant par leur style que par les thèmes illustrés, exclusivement classiques. Témoin l'exemple des pavements découverts en grand nombre à Shahba-*Philippopolis* où l'on trouve, entre autres scènes, la Vénus marine à sa toilette, chère aux mosaïstes d'Afrique du Nord, Artémis au bain surprise par Actéon, Ploûtos, Gê et les Saisons, les trois Grâces, Téthys parèdre d'Océan (à deux reprises), Orphée charmant les animaux, les Noces de Dionysos et Ariane, de Thétis et Pélée, les amours d'Arès et Aphrodite, sans compter les scènes à personnifications de portée philosophique ou cosmologique[24] (pll. VI-XII).

Ainsi, dans toute la Syrie, même dans des endroits où l'identité régionale s'exprime fortement à travers d'autres arts, telle la sculpture, la mosaïque se caractérise par une étroite dépendance vis-à-vis du répertoire classique et par un très grand conservatisme. La permanence durant des siècles d'un style illusionniste de tradition hellénistique est un des aspects de ce conservatisme. L'Artémis au bain de Shahba, conservée au Musée de

---

19. Pour une mise au point sur ces trouvailles anciennes, *ibid.*, p. 384 et surtout n. 221.
20. Cf. notamment S. et A. ABDUL-HAK, *op. cit.*, n. 6 pp. 57-58 et pll. XXIV-XXV.
21. Aujourd'hui au Musée du Louvre : M. DUNAND, *Le Musée de Soueïda* (Paris, 1934), pp. 11-13 pl. IV ; cf. aussi J. STARCKY, s. v. Allath n° 30, in : *LIMC*, I (1981).
22. M. DUNAND, *op. cit.*, n. 21 p. 12.
23. Sur l'interprétation de ce document, cf. M. DUNAND, *op. cit.*, n. 21 pp. 12-13 ; D. SOURDEL, *op. cit.*, n. 2 pp. 65-66 ; J. STARCKY, *op. cit.*, n. 21 p. 567.
24. Pour celles de ces mosaïques qui sont publiées, cf. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, *cit.*, pp.16-25, 28-29, 42-69 (avec bibliographie antérieure) ; J. BALTY, in : *ANRW*, II.12.2, *cit.*, n. 5 pp. 396-403 ; 409-411 ; 422-425.

Suweida[25], évoque d'emblée les modèles de la peinture pompéienne[26], tant par l'attitude de la déesse accroupie dans la source que par le goût du paysage prolongeant la perspective jusqu'à l'horizon ; il en va de même de la Charis d'une autre mosaïque de Shahba[27], qui rappelle de très près, par le détail de la coiffure, une figure féminine d'une fresque d'Herculanum[28]. Ce sont aussi des modèles d'époque hellénistique, tirés de la grande peinture sans doute, [402] que reprend la longue scène à treize personnages représentant, à Apamée, le Jugement des Néréides. La figure de Bythos ou le groupe Poséidon-Amymone (pl. LI.1) sont bien suggestifs à cet égard[29]. Un autre aspect de ce conservatisme de la mosaïque en Syrie s'exprime dans la longévité de certains thèmes, thèmes nilotiques entre autres (pll. XLIV-XLV), qui se retrouvent couramment sur le pavement des églises au VIe siècle[30], ou de certaines figures, telle Téthys-Thalassa, de même d'ailleurs que toute autre personnification féminine placée en médaillon, qu'elle s'appelle Gê, *Megalopsychia*, *Ktisis* ou *Ananeosis*[31]. Le succès de ces motifs se poursuit bien au-delà de la civilisation qui les a fait naître ; aussi bien est-ce l'écho lointain d'une telle allégorie que l'on perçoit encore sur une fresque de Qasr el-Heir[32], de la même manière que la Thalassa de l'église des Apôtres à Madaba[33] (pl. XXXIV.1) s'inscrit dans la longue lignée des Téthys, sujet favori des mosaïstes romains d'Orient[34], et dont le plus bel exemplaire est assurément celui de Shahba[35] (pl. X.2). Même si la pâle figure de Madaba n'a plus rien de commun, dans l'esprit qui l'anime, avec la création grandiose et fascinante de Shahba, c'est toujours bien cependant le même modèle qui a servi.

---

25. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie, cit.*, pp. 20-23 et surtout 21 (pl.).
26. A l'Artémis de Shahba, on comparera en particulier celle de la Maison d'Octavius Quartio à Pompéi : M. BORDA, *La pittura romana* (Milan, 1958), p. 237 (fig.).
27. Il s'agit de la mosaïque d'Aphrodite et Arès, conservée *in situ* à Shahba : J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie, cit.*, pp. 58-68.
28. Cette fresque, actuellement conservée au Musée de Naples, représente une femme peignant un tableau de chevalet, sous les yeux de deux autres femmes : G. PICARD, *Art romain* (Paris-Lausanne, 1968), pl. XXXIX.
29. Pour cette mosaïque découverte à Apamée en 1971 et datant du troisième quart du IVe siècle, cf. essentiellement J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques du IVe siècle sous la cathédrale de l'est, in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969-1971* (Bruxelles, 1972), pp. 174-178 pll. LXV-LXX, 1 ; J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur, *Dial. Hist. Anc.*, I, 1974, pp. 276-277 ; plus récemment encore, J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie, cit.*, pp. 82-87.
30. J. BALTY, Thèmes nilotiques dans la mosaïque tardive du Proche-Orient, in : *Alessandria e il mondo ellenistico. Studi in onore di Achille Adriani*, III (Rome, 1984), pp. 827-834 ; ici même, pp. 245-254.
31. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 253-256 (sur les personnifications d'idées abstraites).
32. D. SCHLUMBERGER, Deux fresques omeyyades, *Syria*, XXV, 1946-1948, pp. 93-95, fig. 6 pl. A (couleurs).
33. Sur les mosaïques de l'église des Apôtres, cf. U. LUX, Die Apostel-Kirche in Madeba, *ZDPV*, LXXXIV, 1968, pp. 109-127 (pour Thalassa, en particulier pp. 113-114, 119-120 pl. 29).
34. D. LEVI, *op. cit.*, pl. 6, 39, 50, 62, 76, 57, 159, 163 ; L. BUDDE, *Antike Mosailen in Kililken*, II (Recklinghausen, 1972), figg. 82-87 ; 211 (Alexandrette) ; 220-221 (également Alexandrette).
35. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie, cit.* p. 66-69 et fig.

L'identité régionale ne transparaîtrait-elle donc jamais dans la mosaïque de Syrie ? On ne la repérera à vrai dire qu'à de très rares occasions. Le cas le plus intéressant qu'il nous ait été donné d'analyser à cet égard est sans aucun doute l'attestation sur deux pavements différents, l'un à Apamée, l'autre à Palmyre, d'une version locale de la légende de Cassiopée. Il n'est évidemment pas question de reprendre ici l'ensemble de l'exégèse qui a du reste fait l'objet d'une communication à un précédent colloque[36]. Je me bornerai à rappeler et à souligner que c'est la partie «Jugement des Néréides» qui a été retenue comme thème de l'illustration, c'est-à-dire celle où Cassiopée, arrière-petite-fille du dieu local Bêlos selon les généalogies antiques, triomphe et non le développement habituellement pris par ce mythe dans l'iconographie gréco-romaine où Andromède, fille de Cassiopée, est punie de l' ὕβρις de sa mère par l'envoi d'un monstre dont Persée la délivrera. On notera toutefois qu'en dépit de son origine locale, c'est sous une forme étonnamment gréco-romaine d'assemblée des dieux marins que cette version est illustrée. On pourrait dire, à la limite, que la mise en forme de la légende elle-même est déjà entièrement hellénisée. Il existe un **[403]** autre cas encore auquel il faudrait faire allusion, c'est celui de l'utilisation d'un mythe classique comme simple prétexte à la représentation d'une scène de la vie quotidienne, en vêtements de l'époque : je pense en particulier à la chasse d'Atalante et Méléagre découverte à Apamée où les deux personnages légendaires, ayant perdu leur aspect traditionnel[37], sont figurés en jeunes nobles du Ve siècle se livrant à un de leurs passe-temps favoris[38] (pl. XXIV. 2). En réalité, il ne s'agit pas ici d'identité régionale qui se manifesterait au sein d'un mythe classique mais bien plutôt de la marque toute superficielle d'une mode «à la perse» qui s'était introduite dans le répertoire de la mosaïque assez tardivement, à partir du Ve siècle, en même temps que maints autres motifs sassanides[39]. Je ne m'y attarderai pas davantage.

Il ne reste plus à présent qu'à s'interroger sur les raisons de cette différence fondamentale que l'on a notée entre les œuvres sculptées et les mosaïques.

Une première raison.est sans doute à chercher dans la nature du matériau utilisé. Ce n'est pas un hasard, en effet, si la plupart des documents de la sculpture classique en marbre (statues ou sarcophages) découverts en Syrie proviennent des villes de la côte ou de la vallée de l'Oronte, sites qui n'étaient pas trop éloignés encore du port de Laodicée/ Lattaquié. Le marbre syrien ne semble pas avoir été exploité dans l'Antiquité et les difficultés que posaient l'importation et surtout le transport par terre d'un matériau aussi lourd expliquent certainement le regroupement des trouvailles dans une zone relativement réduite et par conséquent aussi l'influence forcément limitée des œuvres classiques. Dans les autres régions du pays, des ateliers indigènes exploitaient les ressources du lieu — calcaire tendre à Palmyre, basalte dans le Hauran — avec des moyens appropriés au matériau et

---

36. J. Ch. BALTY, Une version orientale méconnue du mythe de Cassiopée, in : *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques. Etudes d'iconographie* (Paris, 1980), pp. 95-106.
37. C'est sous cet aspect traditionnel qu'ils apparaissent sur la mosaïque de la Villa Constantinienne d'Antioche ; p. ex. : D. LEVI, *op. cit.*, pp. 237-240 pl. LVIb.
38. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie, cit.*, pp. 118-120 et fig.
39. *Ibid.*, p. 124 ; mais surtout J. LASSUS, Le thème de la chasse dans les mosaïques d'Antioche, in : *Arte del Primo Millennio* (Milan, 1953) pp. 141-146.

selon une tradition locale. En mosaïque, le problème du matériau ne se posait pas de la même manière ; les différents calcaires ou marbres trouvés sur place convenaient parfaitement à la fabrication des tesselles ; tout au plus la gamme des couleurs pouvait-elle varier d'une région à l'autre. Aussi, la mosaïque a-t-elle pu se répandre partout avec un égal succès ; mais, en tant que technique spécifiquement gréco-romaine, qui ne plongeait aucune racine dans le substrat local, elle est toujours restée un art d'importation. Jamais elle ne s'est adaptée à la reproduction d'un patrimoine religieux ou mythologique régional. Implantés en Syrie au moment de l'hellénisation, les ateliers ont continué à fonctionner «en vase clos», les artisans se transmettant d'une génération à l'autre les mêmes techniques de fabrication et le même répertoire de modèles qui remontaient, pour certains, à la grande peinture hellénistique.

Ce qui a particulièrement favorisé ce conservatisme — et nous abordons ici la deuxième raison qui explique la différence avec la sculpture —, c'est que la mosaïque était essentiellement un art de luxe, réservé à une frange privilégiée de gens fortunés. Si la sculpture en matériau local se prêtait aisément à traduire, parfois dans des œuvres mineures (stèles grossières, figurines votives) les aspirations de gens humbles, les pavements de tesselles ne se rencontraient au contraire que dans les [405] riches demeures. Ce que reflètent les thèmes illustrés en mosaïque, c'est donc la culture et le goût d'une seule classe, celle qui regroupait, à côté d'une minorité de hauts fonctionnaires de l'administration romaine, toutes les grandes familles représentant les élites locales ; celles-ci pouvaient être véritablement hellénisées ou simplement soucieuses de manifester leur faste en suivant une mode. Cette raison d'ordre social me paraît essentielle pour expliquer le caractère classique qu'avait gardé la mosaïque. S'il est donc vrai — et ce sera ma conclusion — que les pavements romains de Syrie constituent une source de toute première importance pour la connaissance des mythes gréco-romains et de leur illustration, il ne faut pas perdre de vue cependant qu'ils ne sont d'aucun secours dans l'évaluation du degré réel d'hellénisation du pays[40].

extrait de : *Iconographie classique et identités régionales*. Actes du colloque Paris 26 et 27 mai 1983 = *Bulletin de correspondance hellénique*, suppl. XIV (Athènes-Paris, 1986), pp. 395-405.

40. Pour une réflexion dans le même sens, cf. J. TEIXIDOR, L'hellénisme et les "Barbares" : l'exemple syrien, *Le temps de la réflexion*, II, 1981, pp. 257-274.

LA TRADITION HELLÉNISTIQUE DANS LA MOSAÏQUE DU PROCHE-ORIENT

I. INTRODUCTION : MOSAÏQUES HELLÉNISTIQUES

Si l'on excepte la mosaïque de galets trouvée à Tarse en Cilicie (fin IIIe, début IIe siècle avant J.-C.)[1] et les deux pavements mis au jour à Arsameia du Nymphée en Commagène (fin IIe, début Ier siècle avant J.-C.)[2], aucune découverte ne vient éclairer, pour l'époque hellénistique, l'histoire de la mosaïque de pavement dans les provinces orientales du monde méditerranéen. Une indication précieuse toutefois est fournie par la mosaïque polychrome qui orne l'*impluvium* de la Maison des Dauphins à Délos[3] : signée par [Asklé]piadès d'Arados[4], l'œuvre pourrait témoigner de l'existence, sur la côte phénicienne, d'un atelier de mosaïstes suffisamment connu à la fin du IIe siècle avant J.-C.[5] pour qu'un des riches commerçants aradiens installés à Délos[6] ait fait appel à lui plutôt qu'à un atelier local. Sans doute est-il difficile de définir un style sur la base d'un seul document : on a pu souligner cependant l'originalité, au sein de la production délienne, de la composition circulaire et de certains éléments du décor de ce pavement (protomés de lions et de griffons ; attelages de dauphins harnachés)[7]. On a parfois tenté d'attribuer à l'activité du même [Asklé]piadès les mosaïques de la Maison des Masques, toute proche[8], mais l'hypothèse reste peu convaincante, comme l'a montré Ph. Bruneau[9]. Bien sûr, on ne peut exclure qu'[Asklé]piadès, originaire d'Arados, ait reçu sa formation de mosaïste dans un atelier délien mais rien ne permet non plus de l'affirmer. Quoi qu'il en soit, le témoignage est intéressant et ne pouvait être passé sous silence.

---

1. J. BALTY, La mosaïque antique au Proche-Orient, I. Des origines à la Tétrarchie in : *ANRW*, II.12.2 (Berlin-New York, 1981) pp. 353-355 ; en dernier lieu, D. SALZMANN, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken* (Berlin, 1982), pp. 13, 113 n° 125 (avec bibl. antér.).
2. J. BALTY, *loc. cit.*, pp. 355-356 ; D. SALZMANN, *op. cit.*, pp. 68, 120 nos 146-149 (avec bibl. antér.).
3. Ph. BRUNEAU, *Les mosaïques* (= *Expl. arch. Délos*, XIX, 1972) pp. 232-239. Ce pavement est exécuté en *opus tessellatum* pour l'essentiel ; les petits personnages chevauchant les dauphins sont réalisés en *opus vermiculatum*.
4. Ph. BRUNEAU, *op. cit.*, pp. 111-112.
5. Sur la date de la Maison des Dauphins, cf. Ph. BRUNEAU, *op. cit.*, p. 239.
6. On se reportera à la liste dressée par J.-P. REY-COQUAIS, Arados et régions voisines (*IGLS*, VII, 1970), pp. 88-89 nos 11-16, 20-26.
7. Sur l'originalité de ces motifs, cf. Ph. BRUNEAU, *op. cit.*, pp. 59-60, 61-62.
8. J. CHAMONARD, *Les mosaïques de la Maison des Masques* (= *Expl. arch. Délos*, XIV, 1933), pp. 19, 38-41 ; cf. aussi J.-P. REY-COQUAIS, *Arados et sa pérée aux époques grecque, romaine et byzantine* (Paris, 1974), pp. 215-216.
9. Ph. BRUNEAU, *op. cit.*, pp. 111-112.

II. MOSAÏQUES ROMAINES ET BYZANTINES : LA TRADITION HELLÉNISTIQUE

C'est dans la ligne de la mosaïque polychrome à embléma (en *opus tessellatum*) que s'inscrivent la plupart des pavements mis au jour dans les provinces orientales du monde romain[10]. Le lot le plus abondant provient d'Antioche et les œuvres qui le composent, s'étalant sans discontinuité sur une période allant du IIe au VIe siècle, offrent une base d'étude d'un exceptionnel intérêt[11]. Ces mosaïques d'Antioche ont étonné, dès l'époque de leur découverte, par leur caractère éminemment "classique", par la longue fidélité dont elles témoignent aux modèles hellénistiques, dans cette métropole d'Orient où l'on aurait attendu peut-être une prédominance de traits locaux[12]. D'autres trouvailles cependant, contemporaines ou postérieures, tant en Syrie qu'au Liban (Phénicie) ou en Jordanie (Arabie)[13], avaient conduit à des constatations identiques, si bien que se renforça, au point de devenir presque un lieu commun, l'idée que la mosaïque orientale fut marquée, des siècles durant, par une permanence peu ordinaire de la tradition hellénistique. Cette idée, justifiée sans doute, n'a cependant jamais été véritablement démontrée.

Aussi est-ce à un examen plus détaillé et plus approfondi de la notion même de "tradition hellénistique" que sera consacrée la présente étude. Quelles sont les différentes composantes de cette tradition ? Celle-ci demeure-t-elle également forte sur toute l'étendue du territoire qui nous occupe (limites géographiques) ? Quand et pourquoi s'affaiblit-elle et quels sont les aspects qui se maintiennent en dépit de cet affaiblissement (limites chronologiques) ? Voilà, en résumé, les questions auxquelles je voudrais tenter de répondre ici.

A. Composantes de la tradition

1. Composition

Un des traits les plus significatifs de la tradition hellénistique, remarquablement analysé par I. Lavin dans son étude sur les mosaïques de chasse d'Antioche[14], est le mode de composition utilisé pour les pavements : la "composition morcelée". Dans cette optique, l'organisation du décor au sol est dominée par le désir de mettre en évidence un ou plusieurs panneaux figuratifs, traités dans un style illusionniste et se détachant sur un fond géométrique. La décoration est orientée et l'attention du spectateur polarisée ; ces panneaux qu'on appelle souvent emblémas, alors qu'ils sont en réalité de pseudo-

---

10. Une seule mosaïque, découverte à Apamée, fait exception et s'inscrit, par son ornementation exclusivement géométrique et son nombre restreint de couleurs, dans la tradition de la mosaïque d'époque hellénistique : J. BALTY *loc. cit.*, pp. 360-361 ; J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie* (Bruxelles, 1977), pp. 12-13.
11. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947).
12. Cf. R. BIANCHI-BANDINELLI, *Rome. La fin de l'art antique* (Paris, 1970), pp. 335-336.
13. Pour une synthèse sur ces différentes provinces : J. BALTY, *loc. cit.*, pp. 361-379, 380-387, 392-403, 409-418, 422-425.
14. I. LAVIN, The hunting Mosaics of Antioch and their Sources, *Dumb. Oaks Pap.*, XVII, 1963, pp. 185-187.

emblémas[15], constituent visuellement de véritables "fenêtres ouvertes" sur l'espace, en totale contradiction avec la nature fondamentale du sol. Niant sa propre horizontalité, le pavement est ainsi assimilé à une surface murale, sur laquelle seraient suspendus un ou plusieurs tableaux[16]. Or le tableau accroché au mur se regarde nécessairement dans un sens déterminé tandis que le pseudo-embléma inséré au sol peut être vu de différents côtés. Ce type de composition privilégie donc une direction déterminée, celle du ou des panneaux illusionnistes qu'on veut mettre en valeur. Ceux-ci, enserrés dans leur encadrement géométrique, attirent à eux le regard et la composition apparaît ainsi comme morcelée et hiérarchisée : c'est le système le plus largement diffusé en Orient jusqu'à la fin du IIIe siècle de notre ère. On illustrera ici le *triclinium* du Bateau des Psychés à Antioche[17] (pl. XXXVI.1) mais on pourrait citer bien d'autres exemples, tant en Syrie qu'en Phénicie[18].

En Occident, prévaut au contraire une conception différente, où la surface du pavement est considérée comme unitaire et traitée comme telle[19]. Les compositions à base de motifs géométriques ou floraux constituent des cas particulièrement typiques, où la mosaïque se présente comme la transposition d'un tapis recouvrant le sol de toute une salle, sans qu'il y ait une direction privilégiée. Les scènes figurées, en dépit d'une orientation souvent imposée par l'architecture même de la salle, ne sont pas incompatibles avec l'optique de la mosaïque-tapis : mais les figures sont, dans ce cas, traitées comme des éléments isolés, redistribués à la surface du sol dans un esprit plus ornemental que narratif. Que l'on songe, par exemple, à la mosaïque nilotique du IIe siècle trouvée à Collemancio, près de Pérouse[20], où l'organisation symétrique des motifs répond à une volonté exclusivement décorative (pl. XXXVI.2). Une telle conception du pavement est totalement étrangère à l'Orient jusqu'au début du IVe siècle : le premier exemple de composition unitaire à Antioche est offert, en effet, par la mosaïque des Saisons de la Villa Constantinienne[21]. Avant ce moment, le principe de la composition morcelée est habituellement observé.

---

15. Il n'y a qu'un seul cas, à Antioche (Maison de Polyphème et Galatée) où les panneaux, exécutés en atelier comme à l'époque hellénistique, puissent être appelés *emblemata* : D. LEVI, *op. cit.*, p. 25.
16. Sur ce problème de conception du pavement, cf. aussi l'important article de E. KITZINGER, Stylistic Developments in Pavement Mosaics in the Greek East from the Age of Constantine to the Age of Justinian, in : *La mosaïque gréco-romaine* (Paris, 1965), pp. 341-352.
17. I. LAVIN, *ibid.*
18. Il n'existe qu'un seul témoignage pour cette époque en Jordanie : une mosaïque découverte naguère à Jerash/Gerasa ; cf. J. BALTY, *loc. cit.*, pp. 415-416 ; H. JOYCE, A Mosaic from Gerasa, Texas and Berlin, *Röm. Mitt.*, LXXXVII, 1980, pp. 307-325 (avec une datation sans doute trop haute) et, en dernier lieu, I. KRISELEIT, Ein Fussbodenmosaik aus Gerasa, *Forsch. u. Berichte*, XXIV, 1984, pp. 75-97 (sur la restauration des panneaux conservés à Berlin).
19. La chose a été particulièrement mise en évidence pour la mosaïque africaine : I. LAVIN, *loc. cit.*, pp. 204-244. Notons que la mosaïque à pseudo-embléma se rencontre cependant aussi en Occident mais de façon moins systématique qu'en Orient.
20. S. AURIGEMMA, *Les thermes de Dioclétien et le Musée National Romain* (Rome, 3e éd., 1955) pp. 30-31 (n° 51) et pll. 10-11.
21. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 609-610 ; F. BARATTE, *Mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre* (Paris, 1978), pp. 114-118.

2. Répertoire décoratif

Parmi les motifs décoratifs directement empruntés par la mosaïque orientale au répertoire hellénistique[22], on retiendra surtout ceux qui s'appliquent aux bandes d'encadrement[23] : postes, dents de scie à degrés, tresse à deux ou trois brins, chaînette, méandres plats et méandres en perspective, onde, solides en perspective, rinceaux et guirlandes, frises de masques ...Mais, plus que la similitude des motifs, ce qui frappe, si l'on compare aux mosaïques déliennes les plus anciennes mosaïques d'Antioche[24] ou le pavement découvert récemment non loin de Homs, à Rastan[25] (pl. II), c'est la multiplicité des bandes d'encadrement, où peuvent alterner motifs géométriques et motifs naturalistes. Cette mode des encadrements très larges formés de quatre ou cinq bandes concentriques — parfois davantage — se perdra d'ailleurs relativement tôt, dès le IIIe siècle semble-t-il[26], alors que les motifs eux-mêmes restent en vogue jusqu'à la fin de l'Antiquité[27].

Parmi les motifs naturalistes, rinceaux et guirlandes jouissent d'une grande popularité, qui ne se dément à aucun moment. Le rinceau, simple ou double, peut être constitué de vigne ou d'acanthe (plus rarement de lierre) ou d'une combinaison des deux ; exécuté le plus souvent sur fond noir, il est animé d'êtres vivants de toute espèce (oiseaux, sauterelles, papillons, petits rongeurs ...) ou encore de masques végétalisés et de scènes de poursuites, où s'affrontent "putti" chasseurs et animaux bondissant. Ce répertoire décoratif, qui n'atteint son plein développement que dans l'art romain, est assurément issu de l'immense réservoir de formes du monde grec et il semble que les arts mineurs, en particulier l'orfèvrerie et l'argenterie, aient joué un rôle primordial dans la diffusion des motifs : ainsi, la figure du "putto" terminé en feuillage, véritable "grotesque", d'une mosaïque de Shahba-*Philippopolis*[28] (pl. VII.3) remonte-t-elle, selon toute vraisemblance, à des représentations de la Grande Déesse ou de Dionysos Sabazios sur des diadèmes ou des casques du IVe siècle avant notre ère[29], passées plus tard dans le répertoire décoratif de l'art hellénistique. Le rinceau de la mosaïque du Jugement

---

22. Celui-ci est connu essentiellement par les mosaïques de Délos (Ph. BRUNEAU, *op. cit.*, pp. 46-69), d'Alexandrie (W.A. DASZEWSKI, *Corpus of Mosaics from Egypt.* I. *Hellenistic and Early Roman Period*, Mayence, 1985, pp. 34-72), de Pergame (*Altertümer von Pergamon*, V.1, pll. 16-18 ; E. ROHDE, *Pergamon. Burgberg und Altar*, Munich, 1982, pp. 40-49 et fig.).
23. Parmi les motifs couvrants, on citera surtout les cubes en relief, les quadrillages et les damiers (Ph. BRUNEAU, *op. cit.*, pp. 65-67).
24. Maisons de l'Atrium, de Polyphème, du Calendrier : D. LEVI, *op. cit.*, pp. 15-54 et pll.
25. J. BALTY, La mosaïque en Syrie, in : *Archéologie et histoire de la Syrie* (Saarbrücken, 1989), p. 502 figg. 178-179.
26. L'encadrement se limite dès lors à deux ou trois bandes ; il arrive aussi qu'il porte un décor figuré autonome (Maison du bateau des Psychés, p. ex. : D. LEVI, *op. cit.*, pl. 35 a).
27. Postes et tresse se rencontrent sans interruption mais on trouve également des motifs plus compliqués tels que méandre en relief (église de Hama, 416) ou solides en perspective (église supérieure de Huarte, 487).
28. J. BALTY, *op. cit.*, pp. 24-25.
29. J.M.C. TOYNBEE et J. B. WARD-PERKINS, Peopled Scrolls : a Hellenistic Motif in Imperial Art, *Pap. Brit. Sch. Rome*, XVIII, 1950, p. 5.

de Pâris (découverte à Antioche et datée d'après 115 de notre ère), où lierre et vigne s'entrelacent, abritant tout un monde de volatiles et d'insectes[30], est très proche encore, à trois siècles de distance, du rinceau de vigne et d'acanthe d'un pavement du palais des Attalides à Pergame (milieu du IIe siècle avant J.-C.), rinceau que signa Héphaistion[31] : notons en particulier le détail de la sauterelle dissimulée dans les feuillages (pl. XXXVII). C'est aussi dans ce rinceau de Pergame qu'apparaissent les premiers exemples conservés des minuscules "putti" voletant, également présents dans la bordure de la mosaïque des poissons de la Maison du Faune à Pompéi, du Ier siècle avant notre ère[32] — annonciateurs des fameux "putti" chasseurs des rinceaux romains[33].

Au nombre des motifs mis en vogue par l'art pergaménien, on citera encore la guirlande de fruits et de feuilles, peuplée d'oiseaux et souvent garnie de bandelettes (ténies)[34] : un superbe exemple de ce type de guirlande à festons, sur fond blanc, soutenue par des Attis ailés, sert d'encadrement à la mosaïque d'Artémis et Actéon de Shahba-*Philippopolis*[35] (pl. VI.2). Très largement répandu dans l'art romain, ce motif se retrouve tant en sculpture (tombeaux, sarcophages, autels, urnes cinéraires ...) qu'en peinture : un intéressant parallèle à la mosaïque de Shahba est offert par le décor peint d'une tombe de Tyr, datée du IIe siècle de notre ère[36] ; ce rare témoignage atteste que la peinture des provinces orientales puisait, elle aussi, dans le riche répertoire de l'hellénisme.

Les masques de théâtre enfin, utilisés isolément ou associés aux guirlandes, représentent un autre motif favori de ce répertoire : on les trouve, innombrables, divers et grimaçants, tant à Délos[37] qu'à Pompéi[38] et sur toute une série de mosaïques d'Antioche, parmi les plus anciennes[39]. Leur vogue ne dépassera toutefois pas le IIIe siècle de notre ère. En revanche, les masques feuillus à visage humain continueront à peupler les rinceaux de vigne ou d'acanthe jusque dans l'Antiquité tardive.

---

30. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 16-21 et pl. 1 b ; F. BARATTE, *op. cit.*, pp. 88 et fig. 84.
31. E. ROHDE, *op. cit.*, p. 49 fig. 32. Pour une analyse très sensible de la manière dont le modèle pergaménien a été adapté par le mosaïste d'Antioche, G. SAURON, Notes sur la diffusion de frises de mosaïques hellénistiques à décor de rinceaux, *Mél. Ec. franç. Rome*, XC, 1978, pp. 729-730 et figg. 32-33.
32. J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *Grèce hellénistique* (Paris, 1970) p. 183 et fig. 189.
33. Sur l'évolution du motif, J. M. C. TOYNBEE et J. B. WARD-PERKINS, *loc. cit.*, pp. 1-3, 7-11.
34. A Pergame : E. ROHDE, *op. cit.*, pp. 40-41 et figg. 25-26 ; à Délos : Ph. BRUNEAU, *op. cit.*, pp. 56-57. A Pompéi, les guirlandes sont omniprésentes : W. F. JASHEMSKI, *The Gardens of Pompeii* (New York,1979), *passim.*
35. J. BALTY, *loc. cit.*, pp. 401-402 ; *op. cit.*, pp. 20-23.
36. M. DUNAND, Tombe peinte dans la campagne de Tyr, *Bull. Mus. Beyrouth*, XVIII, 1956, pp. 33-40 (pour les guirlandes) et pl.
37. Ph. BRUNEAU, *op. cit.*, pp. 57-59.
38. J. B. WARD-PERKINS et A. CLARIDGE, *Pompei AD 79* (New York, 1978), pp. 78-79 ; pp. 209-211 ; W. F. JASHEMSKI, *op. cit.*, *passim.*
39. D. LEVI, *op. cit.*, pll. XVI, XXIII, XXXVII.

3. Style et répertoire figuratif

Dans ce type de mosaïque, qui se veut imitation de la peinture, se manifestent les grandes tendances de la peinture hellénistique : souci de créer la troisième dimension en jonglant avec les lois de la perspective, volonté de donner vie et relief aux figures dans une optique essentiellement naturaliste. Mais cette recherche du réalisme visuel, en mettant en œuvre des moyens purement picturaux (jeux d'ombres et de lumière créant la profondeur par le dégradé subtil ou l'opposition brutale des coloris) a pour conséquence de nier la nature même de la mosaïque, qui est d'être composée de tesselles, c'est-à-dire d'éléments ayant une forme propre : or, la virtuosité de l'artiste consiste précisément à faire oublier l'existence de ces cubes !

Le répertoire est hérité, lui aussi, de l'époque hellénistique : vogue des épisodes mythologiques, essor des scènes de genre et des personnifications, goût du paysage. C'est précisément dans le paysage que se révèle au mieux la maîtrise qu'avaient acquise les artisans syriens (le *pictor* comme le *tessellarius*) dans le rendu de l'espace : sur la mosaïque de Rastan-Aréthuse, un fleuve jaillit au premier plan d'un massif rocheux et s'écoule vers la mer ; deux tours marquent au loin l'entrée du port, au-delà de laquelle apparaissent encore d'autres bâtiments qui se fondent dans la grisaille de l'horizon (pl. II.1). Le paysage joue ici un rôle essentiel et la présence du dieu-fleuve et de la barque aux Amours ne sert qu'à imprégner l'ensemble du tableau d'une atmosphère mythique. C'est aux mêmes modèles que se réfère la mosaïque du Jugement de Pâris provenant de la Maison de l'Atrium à Antioche, déjà mentionnée pour le rinceau qui en orne l'encadrement[40]. Dans ce tableau où l'implantation oblique des personnages crée la profondeur, on retrouve en effet quelques-uns des éléments les plus caractéristiques du paysage de tradition hellénistique, tel qu'on le connaît à travers la peinture campanienne (on songera plus particulièrement aux grandes compositions murales de la villa d'Agrippa Postumus à Boscotrecase[41]) : les rochers, la colonne enrubannée au sommet de laquelle repose un vase et, derrière la colonne, un grand arbre au feuillage d'allure impressionniste, la mare aux reflets argentés, le berger et ses chèvres. Enfin, on ne manquera pas non plus de citer, parmi les paysages les plus suggestifs de la mosaïque orientale, la longue perspective de massifs rocheux et d'eaux jaillissantes qui sert de cadre au bain d'Artémis, à Shahba-*Philippopolis*[42].

Le sens de l'espace ne se manifeste pas moins dans les scènes d'intérieur où des architectures en trompe-l'oeil (corniches, frontons, colonnes, chapiteaux ...) trouent le sol, de la même façon qu'elles nient les murs dans la peinture pompéienne. Les exemples conservés sont surtout nombreux à Antioche : maisons d'Iphigénie, de la Table servie

---

40. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 16-21 et pl. I b.
41. Pour un commentaire sur le caractère hellénistique des différents éléments du paysage : F. VILLARD, *op. cit.* (n. 32), pp. 175-176 et fig. 178 ; cf. aussi F. BARATTE, *op. cit.*, pp. 90-92.
42. L'attitude de cette Artémis reprend sans aucun doute un prototype de la statuaire : j'avais pensé d'abord à l'Aphrodite de Doidalsès de Bithynie (J. BALTY, *op. cit.*, p. 22) mais me rallie aujourd'hui à la suggestion d'A. Di Vita, selon laquelle il s'agirait plus précisément de l'Aphrodite de Rhodes. Sur cette statue, cf. notamment R. Lullies, *Griechische Plastik* (Munich, 4e éd., 1979), pp. 140-141 et pl. 289.

(complexe nord), de Dionysos et Ariane, du Concours de boisson, du Bateau des Psychés (mosaïque d'Agros et Opora)[43].

Un autre aspect encore de cet intérêt, tout hellénistique, pour le rendu de la profondeur est illustré par le soin apporté à traduire le relief des figures elles-mêmes : implantées obliquement dans l'espace, elles sont véritablement modelées par les dégradés ou les oppositions de couleurs. Si la mosaïque se veut ici peinture, cette peinture emprunte elle-même le plus souvent ses modèles à la sculpture. Un exemple significatif à cet égard est apporté par la figure d'Océan de la Maison du Calendrier à Antioche (premier quart du IIe siècle de notre ère[44], dont l'analyse pénétrante qu'en donne W. Dorigo met bien en évidence le caractère sculptural : "la forma, certamente classica, erede diretta della grande plastica attica attraverso il filtro — evidentemente operante ancora nell'artista antiocheno del secondo secolo — dell'ellenismo pergameno, *è potentemente scolpita in vigorose fattezze...*"[45]. Dans la même tradition s'inscrivent, plus de deux siècles plus tard, les grandes figures qui ornaient, au IVe siècle, les salles de l'école néo-platonicienne d'Apamée (Socrate et les Sages ; les Thérapénides, le Jugement des Néréides)[46] : la confrontation de l'Océan d'Antioche et du Poséidon d'Apamée est particulièrement éloquente mais bien d'autres exemples pourraient être évoqués.

C'est peut-être finalement en comparant la production mosaïstique d'Orient à celle des autres provinces de l'Empire au même moment que l'on se convaincra le mieux du caractère unique de la longue fidélité orientale aux modèles hellénistiques. Comparons à l'une des gracieuses servantes de la ronde des Thérapénides[47], toute en relief et mouvement dans l'envol de son voile gonflé derrière elle, la figure, iconographiquement proche, d'une danseuse de la Villa de Piazza Armerina[48] : à la vision fugitive de l'instant s'est substituée la volonté de traduire la durée ; le rendu de la profondeur a disparu au profit d'un espace à deux dimensions où la notation des ombres est devenue motif décoratif ; toute trace de réalisme visuel s'est effacée. Ces deux mosaïques appartiennent cependant à des ensembles presque contemporains (plus ou moins 315-330 pour la Villa de Piazza Armerina ; autour de 360-363 pour l'ensemble d'Apamée), exécutés l'un et l'autre pour des commanditaires de très haut rang[49], susceptibles de s'adresser aux meilleurs ateliers. Il ne s'agit donc pas ici d'une divergence d'ordre chronologique ou social mais bien d'une différence de tradition artistique. Un autre exemple de la même opposition stylistique au sein d'œuvres strictement contemporaines, est offert par le thème des Amours pêcheurs : traités dans le plus pur style illusionniste sur la bordure de la Téthys de Shahba[50], les

43. D. LEVI, *op. cit.*, pll. 22, 26-30, 42.
44. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 38-39 et pl. 6.
45. W. DORIGO, *Pittura tardoromana* (Milan, 1966), p. 54.
46. J. BALTY, *op. cit.*, pp. 76-91 (pour le Poséidon, plus particulièrement p. 87).
47. J. BALTY, *op. cit.*, p. 77.
48. A. CARANDINI, A. RICCI, M. DE VOS, *Filosofiana. La Villa di Piazza Armerina* (Palerme, 1982), pp. 166-170 et fig. 83.
49. Pour l'ensemble d'Apamée, cf. J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur, *Dial. Hist. Anc.*, I, 1974, pp. 270-278 ; pour la villa de Piazza Armerina, cf. A. CARANDINI et al., *op. cit.*, pp. 28-92.
50. J. BALTY, *op. cit.*, pp. 68-69.

fameux "putti" annoncent à Piazza Armerina[51] l'art de l'Antiquité tardive, par l'allure figée et l'absence de relief qui les caractérise (pl. XL).

Que les documents invoqués proviennent d'Antioche, d'Apamée, de Rastan-Aréthuse ou de Shahba-*Philippopolis* (ils pourraient être aussi de Byblos, de Baalbeck-Suwediye ou de Gerasa[52]), les constatations demeurent identiques : la mosaïque romaine d'Orient se situe bien dans la ligne de la tradition hellénistique, fidèlement préservée par la plupart des ateliers.

B. Limites géographiques

On se demandera toutefois si ces constatations se vérifient sur toute l'étendue du territoire envisagé ici. On sait en effet que le degré d'hellénisation des villes pouvait varier considérablement d'une région à l'autre et, s'il est vrai que la Syrie côtière était hellénisée en profondeur dans ses goûts et sa culture, il n'en allait pas toujours de même dans la Syrie désertique[53]. Ainsi Palmyre, au témoignage de sa sculpture, était-elle restée très attachée au patrimoine culturel local et l'influence grecque semble bien n'y avoir été qu'assez superficielle. Les mosaïques qu'on y a trouvées, dans deux maisons d'un même quartier, s'inscrivent cependant dans la tradition hellénistique telle qu'elle vient d'être définie, tant par les thèmes représentés (Asclépios, Achille chez Lycomède, Jugement des Néréides, scènes de centauromachie) que par le style parfaitement illusionniste dans lequel ils sont traités[54] Dans une zone plus éloignée encore des grands centres, la mosaïque de Mas'udiye témoigne du même caractère classique : une imposante figure de dieu-fleuve, identifiée comme l'Euphrate par une inscription grecque (avec traduction syriaque), trône entre les personnifications de la Syrie et de la Mésopotamie[55]. Ce thème des personnifications de provinces est repris sur un pavement trouvé naguère à Balqis (Séleucie de l'Euphrate)[56] ; pour cette même région, les rapports des voyageurs de la fin du siècle dernier et du début de ce siècle conservent d'ailleurs le souvenir d'un grand nombre de mosaïques (aujourd'hui détruites) dont les sujets illustraient également des épisodes mythologiques (travaux d'Héraclès, Aphrodite, Saisons)[57]. Enfin, le grand pavement découvert tout récemment à Sarrîn, au nord-est de Membij-Hiérapolis, qui représente, en une suite de six tapis, divers dieux et héros grecs (Artémis, Dionysos, Aphrodite, Europe et

---

51. A. CARANDINI et al., *op. cit.*, pp. 249-257 et figg. 149-154.
52. Pour ces différents sites, cf. J. BALTY, *loc. cit.* (n.1) pp. 366, 380-383, 415-416.
53. D. SCHLUMBERGER, *L'Orient hellénisé* (Paris, 1970), pp. 204-205 ; J. BALTY, Iconographie classique et identités régionales, in : *Bull. corr. hell.*, Suppl. XIV, 1986, pp. 395-405 ; ici même, pp. 153-159.
54. H. STERN, *Les mosaïques des maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyre* (Paris, 1977) ; cf. aussi J. BALTY, *op. cit.*, pp. 30-35 ; *loc. cit.*, pp. 416-418.
55. J. BALTY, *loc. cit.*, pp. 369-371 ; en dernier lieu, Kl. PARLASCA, Das Mosaik von Mas'udije aus dem Jahre 228/29 n Chr., *Dam. Mitt.*, I, 1983, pp. 263-267.
56. J. BALTY, *loc. cit.*, pp. 384-386 ; Kl. PARLASCA, Neues zu den Mosaiken von Edessa und Seleukeia am Euphrat, in : *Coll. intern. Mos. Ant.* (Ravenne, 1983), pp. 232-233 et figg. 5-7.
57. J. BALTY, *loc. cit.* (n. 1), p. 384 n. 221.

le taureau, Héraclès, Méléagre et Atalante) vient confirmer le caractère classique de la mosaïque orientale jusque dans la lointaine province d'Osrhoène[58].

En définitive, il n'y a qu'un seul endroit où la technique gréco-romaine de la mosaïque ait été mise au service d'un art proprement local : c'est Edesse. Là s'est en effet développé, dans le courant du IIIe siècle, un art tout à fait original de la mosaïque funéraire[59] (pl. V). Représentés soit en bustes alignés les uns à côté des autres en registres superposés, soit en pied, ou étendus sur un lit de banquet, les défunts, membres d'une même famille, sont désignés chacun par une inscription en syriaque, tandis qu'un texte plus long, toujours en syriaque, rappelle le souvenir de celui qui a fait ériger le tombeau, voire la date de la construction. Par leur caractère funéraire et leur style — frontalité des personnages, fixité du regard, rigidité des attitudes —, ces œuvres évoquent essentiellement les bustes et reliefs palmyréniens ou les fresques de Doura Europos et restent totalement étrangères à l'art de l'Empire romain. C'est toutefois au répertoire hellénistique traditionnel que sont repris les motifs géométriques des bandes d'encadrement (postes, tresses, dents de scie, perles et pirouettes) et plus rarement certains thèmes funéraires (Orphée ; Phénix).

Les trop rares mosaïques trouvées à Doura Europos présentent un décor exclusivement géométrique dont les motifs (octogones sécants ou tangents) sont peu répandus, de manière générale, au IIIe siècle. Mais il est impossible de se faire une idée du véritable caractère de cette production sur la base d'un nombre aussi restreint de documents[60]. Le problème est différent en ce qui concerne la peinture. On a souvent souligné, non sans raison, le caractère "oriental" des grandes compositions à personnages frontaux et hiératiques qui ornaient les parois des temples[61] ; citons, par exemple, le sacrifice de Conon, au temple dit des dieux palmyréniens. Mais il s'agit là de scènes religieuses, de la même manière qu'on avait affaire à Edesse à des représentations funéraires. La décoration des maisons pourrait avoir été différente, si l'on en juge par une figure d'Aphrodite accompagnée d'Eros, découverte à la Maison des Scribes, ou par une Victoire sur un globe, tenant une couronne à la main, provenant des thermes et conservée au Musée de Damas[62]. Comment ne pas rappeler aussi que les *Tychai* de Doura et de Palmyre assistant au sacrifice du tribun Terentius, toujours dans le temple dit des dieux palmyréniens, reproduisent fidèlement le modèle de la célèbre Tyché d'Antioche d'Eutychidès de Sicyone[63] (pll. XXXVIII.3, XXXIX) ?

Le même mélange subtil de traditions locales et d'influences gréco-romaines se perçoit dans la peinture funéraire palmyrénienne et la décoration intérieure du Tombeau des Trois-Frères en offre un exemple caractéristique, avec les grandes figures figées des

58. J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn* (Paris, 1990).
59. J. BALTY, *loc. cit.*, pp. 387-390 (bibl. ant.) ; Kl. PARLASCA, *loc. cit.*, pp. 227-232 ; pour les inscriptions syriaques : H. DRIJVERS, *Old-Syriac (Edessean) Inscriptions* (Leyde, 1972), *passim*.
60. *Excavations at Dura-Europos. Preliminary Report* (1936), pp. 104-105 pl. 39, 1-3 ; J. BALTY, *loc. cit.*, pp. 390-391.
61. F. CUMONT, *Fouilles de Doura-Europos, 1922-1923* (Paris, 1926), pp. 41-168 (pour le sacrifice de Conon, pp. 41-72) ; M. ROSTOVTZEFF, *Dura-Europos and its Art* (Oxford, 1938), pp. 69-90.
62. *Excavations at Dura-Europos, loc. cit.*, pp. 63-67 et pl. 41,1 (Victoire) ; pp. 279-282 et pl. 43 (Aphrodite).
63. F. CUMONT, *op. cit.*, pp. 89-114 (en particulier pp. 96-99, 110 pour les *Tychai*).

défuntes sur les pilastres d'entrée, les portraits sans volume dans les médaillons mais une ornementation d'ensemble entièrement empruntée au répertoire hellénistique (rinceaux de vigne, imitation de caissons, de modillons, d'oves, de pilastres, Victoires ailées portant des médaillons, scènes nilotiques ...) et deux scènes figurées à sujet héroïque ou mythologique (enlèvement de Ganymède ; Achille chez Lycomède)[64].

Ainsi, en dépit d'une tradition locale infiniment plus forte dans ces régions de la Syrie désertique, l'influence hellénistique est cependant présente, tant dans les œuvres de la mosaïque que de la peinture[65].

C. Limites chronologiques

L'habitude hellénistique de multiplier les bandes d'encadrement autour de l'embléma se perd vers la fin du IIe ou au début du IIIe siècle. La composition morcelée, sans disparaître complètement, se raréfie dans le courant du IVe siècle au profit de la composition unitaire, tandis que parallèlement grandit la vogue d'un décor géométrique de plus en plus riche, élaboré progressivement depuis le IIe siècle. Pour ce qui est du style enfin, une évolution s'amorce vers une esthétique nouvelle, où le goût du naturalisme fait place au souci d'exprimer la spiritualité. C'est vers la fin du IVe siècle que se marque la césure. L'ancien répertoire mythologique voit en effet sa clientèle se réduire : il ne convient évidemment pas à l'ornementation des églises qui se multiplient à la faveur de la politique pratiquée par Théodose. Un nouveau répertoire se constitue donc peu à peu , peut-être exclusivement géométrique au début mais qui intégrera rapidement des motifs décoratifs neutres, tels que fleurs ou oiseaux et, un peu plus tard, animaux et scènes de chasse[66].

Que devient la tradition hellénistique dans ce nouveau contexte d'une mosaïque désormais conçue comme un véritable tapis ? Sans doute n'est-elle plus, tant s'en faut, le fondement même de cet art qui était resté jusqu'alors fidèle à ses origines. Elle demeure pourtant aisément perceptible en bien des cas, sur le plan du fond ou de la forme. Ainsi, le goût des personnifications s'avère-t-il une des tendances marquantes de la mosaïque orientale tardive : la figure de Tyché avec sa couronne tourelée, celle de Gê portant sa

---

64. M. A. R. COLLEDGE, *The Art of Palmyra* (Londres, 1976), pp. 85-87 et figg. 115-117.
65. En revanche, au plan religieux ou funéraire, ce sont plutôt les tendances locales qui prédominent ; on citera, à côté des mosaïques funéraires d'Edesse, celles de Sidon, de Suweida ou de Homs (N. DUVAL, *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien*, Ravenne, 1976, p. 78 n. 87), caractérisées, elles aussi, par un style très peu classique, dans des régions de Syrie où la mosaïque de pavement se situe au contraire dans la tradition hellénistique. Je remercie J.-P. Rey-Coquais d'avoir rappelé ces documents à mon souvenir. Mais on n'oubliera pas non plus que les hypogées peints de Tyr (ici même n. 36) et de Massyaf (F. CHAPOUTHIER, Les peintures murales d'un hypogée funéraire près de Massyaf, *Syria*, XXXI, 1954, pp. 172-211) sont, en dépit de leur caractère funéraire, très marqués par l'hellénisme. La rareté des témoignages rend l'analyse difficile ; ne peut-on penser cependant que la différence ici est d'ordre social (et donc culturel) : d'humbles dalles malhabilement ornées d'un "portrait" en mosaïque pour les plus pauvres, de riches tombes peintes de scènes mythologiques pour les gens fortunés ?
66. Pour cette évolution en Syrie, J. BALTY, Les mosaïques de Syrie au Ve siècle et leur répertoire, *Byzantion*, LIV, 1984, pp. 437-468 ; ici même, pp. 87-109.

corne d'abondance ou présentant les dons de la terre dans un linge tendu devant elle, se retrouvent fréquemment au sol des maisons (pl. XXXIV.2) ou des églises[67], tandis que Thalassa, telle qu'elle apparaît dans l'église des Apôtres à Madaba[68] (pl. XXXIV.1), perpétue le souvenir de la Téthys païenne, sujet favori des mosaïstes orientaux[69]. Les allégories comme *Ananeosis, Ktisis* ou *Megalopsychia* (entre autres) témoignent bien aussi de la permanence d'une tendance à l'abstraction qui caractérisait déjà les époques antérieures[70].

Du répertoire décoratif, les anciens motifs hellénistiques (postes, tresse, onde, méandre plat ou en relief) sont toujours régulièrement utilisés pour l'ornementation des bordures, à côté de motifs de création plus récente. Le rinceau peuplé, de vigne ou d'acanthe, connaît un essor renouvelé, non seulement comme décor d'encadrement mais aussi en motif couvrant, s'étalant sur toute la surface du pavement en y dessinant une série de "médaillons" où s'inscrivent les sujets les plus variés (oiseaux, animaux, scènes de chasse ou de la vie quotidienne)[71] (pll. XXVI-XXVII). Appréciés depuis l'époque hellénistique, les thèmes nilotiques gardent également la faveur du public. L'esprit dans lequel ils sont traités a toutefois changé : les éléments constitutifs de la scène narrative, en quelque sorte dissociés, sont redistribués en une composition essentiellement décorative[72]. Comparons, par exemple, au paysage nilotique de la Maison du Faune à Pompéi[73] un petit tapis d'entrecolonnement de l'église des Saints-Loth-et-Procope à Khirbet el-Mukhayyet (pl. XLIV.1-2) : à une scène tantôt descriptive, tantôt narrative, réalisée dans un style illusionniste, s'est substitué un tableau en deux dimensions où canards, poissons et

---

67. A Apamée, péristyle de la Maison du Cerf ; à Antioche : D. LEVI, *op. cit.*, pll. 81 b, 84 d, 90 d ; à Khirbet el-Mukhayyet (église du Prêtre Jean) : M. PICCIRILLO, in : *I Mosaici di Giordania* (Rome, 1986), pp. 70-72 et fig. 57. Pour une réminiscence à Qasr el-Heir, cf. P. LINANT DE BELLEFONDS, Prolongements tardifs de l'iconographie classique en Syrie et en Jordanie, in : *Ο Ελληνισμός στην Ανατολή* (Athènes, 1991), pp. 232-234.
68. Sur le passage Téthys/Thalassa, cf. J. BALTY, *loc. cit.*, *Bull. corr. hell.*, Suppl. XIV, 1986, p. 402 figg. 5-6.
69. D. LEVI, *op. cit.*, pll. VIa, XXXIXb, La, LXIIa, LXXVIa, CLVIIb, CLIXb, CLXIIIa (Antioche) ; L. BUDDE, *Antike Mosaiken in Kilikien*, II (Recklinghausen, 1972) figg. 82-87 (Anazarbe) ; 211 (Alexandrette) ; 220-221 (Alexandrette) ; J. BALTY, *op. cit.*, pp. 66-68 (Shahba-*Philippopolis*).
70. Sur ces personnifications d'idées abstraites (allégories), D. LEVI, *op. cit.*, pp. 253-256.
71. Rinceau d'acanthe en motif d'encadrement : à Antioche, D. LEVI, *op. cit.*, pl. 144 ; à Apamée, J. BALTY, *op. cit.*, pp. 121-123 ; en Jordanie, M. PICCIRILLO, *loc. cit.*, figg. 12, 21, 23, 26, 27, 31, 33, 64, 86, 87 et pl. 2, 4. Rinceau d'acanthe en motif couvrant : en Jordanie, M. PICCIRILLO, *loc. cit.*, figg. 34, 50, 56. Rinceau de vigne en motif d'encadrement : à Antioche, D. LEVI, *op cit.*, pl. 181 ; en motif couvrant : en Jordanie, M. PICCIRILLO, *loc. cit.*, figg. 33, 50, 53, 64, 68, 72, 75 et pl. 6 ; en Phénicie (Qabr Hiram), F. BARATTE, *op. cit.*, figg. 141-143. Cette énumération ne peut être qu'exemplative, le schéma du rinceau couvrant (essentiellement rinceau de vigne) ayant été très abondamment utilisé dans les églises de Jordanie, du Liban et de Palestine.
72. Sur la permanence des thèmes nilotiques dans la mosaïque tardive, J. BALTY, Thèmes nilotiques dans la mosaïque tardive du Proche-Orient, in : *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di A. Adriani* (Rome, 1984), pp. 827-834 (pour la composition, pp. 832-833) ; ici même, pp. 245-254.
73. J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F.VILLARD, *op. cit.*, p. 162 figg. 165-167.

nénuphars jouent le rôle de motifs utilisés dans une optique purement ornementale[74]. De même, la scène illustrant le combat de la mangouste et du cobra, sur la même mosaïque de Pompéi, se retrouve, complètement recomposée, au sol de l'église Saint-Christophe de Qabr Hiram, où chacun des animaux a pris place dans un des enroulements du rinceau qui morcelle la surface[75] (pl. XLI). Le répertoire ornemental s'est donc transmis de génération en génération au sein des ateliers et les artisans ont continué à y puiser des motifs parfois très anciens qu'ils ont adaptés au goût de leur époque. On rencontre ainsi comme un écho lointain de la célèbre coupe aux colombes du Pergaménien Sôsos[76] dans un décor de remplissage, au sol d'une modeste église d'Apamène, à Sôran, près de Hama[77] (pl. XXXVIII.1-2) ou un vague souvenir d'une guirlande décorée de masques de théâtre[78] dans la bordure de la "Chasse d'Honolulu" à Antioche[79].

Relativement peu utilisé désormais, le répertoire mythologique n'en a pas pour autant disparu. Devant l'engouement pour les scènes de chasse qui caractérise la deuxième moitié du Ve siècle et une bonne partie du VIe, les "héros-chasseurs" de la mythologie connaissent un regain de succès : à Apamée, les Amazones[80] (pl. XXIV.1) ou Méléagre et Atalante[81], travestis, il est vrai, en jeunes nobles vêtus "à la perse" et n'ayant conservé du modèle traditionnel que leur arme respective, l'épieu pour Méléagre et l'arc pour Atalante (pl. XXIV.2) ; à Antioche, sur la mosaïque de la *Megalopsychia*, à nouveau Méléagre, mais aussi Actéon, Narcisse, Hippolyte et Adonis[82]. Et peut-être n'est-ce pas un simple hasard si ce sont encore des épisodes relatifs à Hippolyte et à Adonis qui ont été repris sur une mosaïque du VIe siècle à Madaba[83] ?

---

74. Pour une photographie en couleurs de ce panneau, M. PICCIRILLO, *La Montagna del Nebo* (Assise, 1986), p. 79.
75. F. BARATTE, *op. cit.*, fig. p.143 ; sur ce thème, J. BALTY, Le cobra et la mangouste dans les mosaïques du Proche-Orient. Variations, adaptations et signification d'un thème, *Jahrb. Öst. Byz.*, XXV, 1976, pp. 223-233 ; ici même pp. 217-226.
76. J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *op. cit.*, pp. 156-157 et fig. 158 ; sur cette mosaïque et sa lointaine descendance, cf. Kl. PARLASCA, Das pergamenische Taubenmosaik und der sogenannte Nestor-Becher, *Jahrb. Inst.*, LXXVIII, 1963, pp. 256-293.
77. Inédite.
78. Pour un bon exemple de ce type de guirlande, cf. la bordure de la mosaïque dite du "Tigerreiter" du Musée de Naples (prov, Pompéi) : Th. KRAUS et L. VON MATT, *Lebendiges Pompeji* (Cologne, 1977), pl. 103.
79. D. LEVI, *op cit.*, pl. CXLIVd.
80. C. DULIERE, *La mosaïque des Amazones* (Bruxelles, 1968) ; J. BALTY, *op. cit.*, pp.114-116.
81. J. BALTY, *op. cit.*, pp. 118-120.
82. Sur ces chasseurs, J. LASSUS, La mosaïque de Yakto, in : *Antioch-on-the-Orontes*, I (Princeton, 1934), p. 127. A côté des noms déjà cités, on trouve avec surprise celui de Tirésias ; ce dernier, rendu aveugle pour avoir surpris Athéna au bain, pourrait avoir été intégré au groupe des chasseurs en raison de l'analogie de sa légende avec celle d'Actéon.
83. M. PICCIRILLO, in : *I mosaici di Giordania*, *cit.*, pp. 50-54 pl. 4 ; H. BUSCHHAUSEN, *ibid.*, pp. 117-127.

On notera que la mosaïque découverte récemment à Sarrîn, en Osrhoène, datable également du VIe siècle[84], tendrait à démontrer que le répertoire des thèmes mythologiques était resté infiniment plus riche qu'on ne l'avait imaginé (pll. XXXV, XLVI.1) : car, à côté d'Artémis parmi ses chasseurs et ses animaux favoris, de Méléagre et d'Atalante liés eux aussi au monde de la chasse, on trouve Europe enlevée par le taureau, Aphrodite portée en triomphe par deux centaures marins , Héraclès poursuivant Augè et surtout Dionysos et Ariane au cœur du thiase, dans un contexte dont la portée initiatique ne fait aucun doute. La survivance des thèmes dionysiaques est d'ailleurs également attestée pour le Ve siècle sur des mosaïques malheureusement fragmentaires de Madaba[85] .

Si l'on envisage enfin le problème de la facture, on constate que certains ateliers avaient gardé jusqu'à ce moment un savoir-faire souvent étonnant : la grande mosaïque de chasse d'Apamée (pl. XXII) ne témoigne-t-elle pas d'un extraordinaire conservatisme dans le rendu du relief et de la profondeur[86] ? Nourri des modèles anciens, le *pictor* réussit, avec brio, à nuancer la rigidité de la composition en registres superposés, chère à l'Antiquité tardive, par l'insertion de schémas traditionnels à des endroits-clés . Certaines figures, en effet, présentées de trois-quarts ou de dos, lient entre eux les différents plans ou créent la profondeur à l'intérieur du même registre : caractéristique à cet égard est la reprise ici du thème — bien connu en sculpture dès le monument de Paul-Emile à Delphes — du cheval au galop trouant l'espace vers le fond du tableau[87]. A la connaissance des modèles, s'allie de surcroît la science du relief : par la combinaison subtile du dégradé des couleurs avec une disposition des cubes adaptée au dessin de base, ferme et vigoureux, les *tessellarii* rendent avec virtuosité le volume et le mouvement.

En dépit d'une évolution du style — qui se marque surtout à partir de la fin du IVe siècle —, c'est donc sur de nombreux points, on le voit, que se maintient en Orient la fidélité à la tradition hellénistique, à travers toute l'Antiquité tardive. Et les créations des artistes omeyyades témoignent, au VIIIe siècle encore, de sa permanence et de sa force, tant sur le plan de l'iconographie que de la technique[88] .

---

84. J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn* (Paris, 1990).

85. M. PICCIRILLO, *Madaba. Le chiese e i mosaici* (Milan, 1989), pp. 134-135.

86. J. BALTY, *La grande mosaïque de chasse du triclinos* (Bruxelles, 1969), pp. 30-31 (sur le style), 34 (avec une datation à la fin du IVe siècle, beaucoup trop haute : cette mosaïque ne peut être antérieure au milieu du Ve siècle.

87. *Ibid.*, pp. 25-26 et pl. XXXIV.

88. Sur la Mosquée des Omeyyades, à Damas : E. DE LOREY ET M. VAN BERCHEM, Les mosaïques de la Mosquée des Omeyyades à Damas, *Mon. Piot*, XXX, 1929, pp. 11-13 ; E DE LOREY, Les mosaïques de la Mosquée des Omeyyades à Damas, *Syria*, XII, 1931, pp. 326-349 ; M. VAN BERCHEM, The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus, in : K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture* (Oxford, 1932), pp. 147-252 et figg. 302-312. Sur les bains de Qusayr 'Amra : F. ZAYADINE, The Umayyad Frescoes of Qusayr 'Amra, *Archaeology*, XXXI.3, 1978, pp. 19-29 ; J.M. BLAZQUEZ, Las pinturas hellenisticas de Qusayr Amra (Jordania) y sus fuentes, *Arch. Esp. Arqu.*, LIV, 1981, pp. 157-190, figg. 1-29 ; P. LINANT DE BELLEFONDS, Prolongements tardifs de l'iconographie classique en Syrie et en Jordanie, *loc. cit.*, pp. 234-242.

III. CONCLUSION

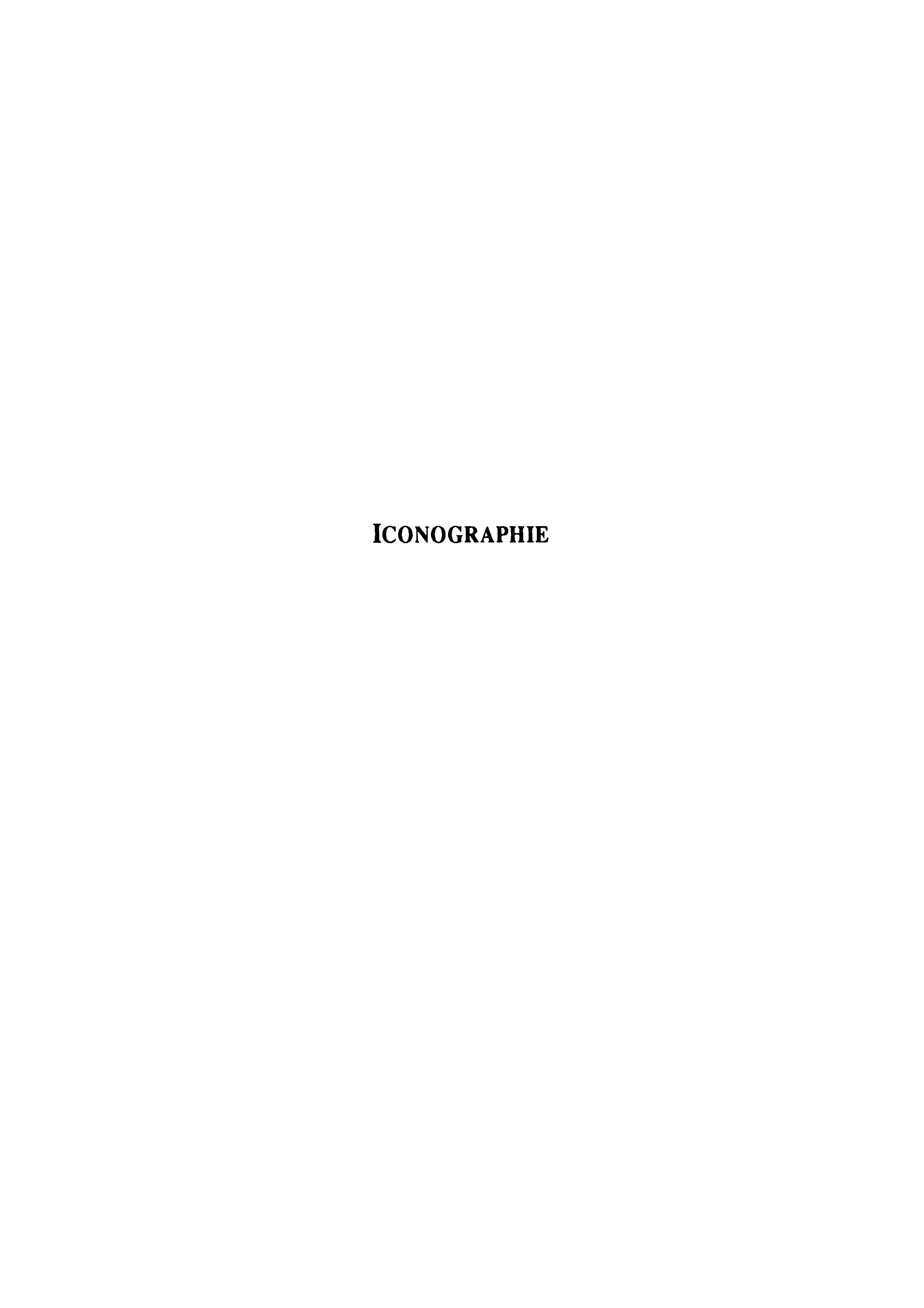
Comment traduire en termes d'hellénisation d'une région ces différentes constatations d'ordre purement artistique ? Il s'agit en fait de cerner, derrière la permanence d'une tradition, la personnalité des hommes qui l'ont voulue ou rendue possible. Ce sont, d'une part, les commanditaires eux-mêmes, attachés à la tradition hellénistique parce qu'elle continuait à répondre à leur idéal de culture ; de l'autre, les artisans qui, au sein des ateliers et aux différents stades du travail, avaient gardé leur savoir-faire (τέχνη) et demeuraient capables de concevoir et de réaliser les œuvres.

Ces commanditaires ne représentent assurément, en raison des moyens financiers importants qu'impliquait leur mode de vie, qu'une frange limitée de la population, une classe privilégiée dont la culture est ainsi mise en évidence : c'est sur l'hellénisation de cette seule classe que mosaïque et peinture peuvent porter témoignage.

Quant au rôle des ateliers, il amène à s'interroger sur les différentes modalités de transmission, pendant tant de siècles, des modèles et des techniques : mais ce problème, presque insoluble en l'absence d'information précise et vu l'état lacunaire de la documentation sort en tout cas du cadre de la présente étude[89].

Version remaniée de l'article publié dans les actes du colloque *Ο Ελληνισμός στην Ανατολή* Delphes 9 novembre 1986 (Athènes, 1991), pp. 177-201.

89. Que Madame I. Kriseleit (Staatliche Museen zu Berlin), Messieurs F. Baratte (Musée du Louvre, Paris), A. Bounni (Direction générale des antiquités et musées, Damas) et M. Piccirillo (Studium Franciscanum, Jérusalem) veuillent bien trouver ici l'expression de mes vifs remerciements pour m'avoir aimablement envoyé les photographies nécessaires à l'illustration de cet article.



ICONOGRAPHIE

UNE NOUVELLE MOSAÏQUE DU IVe SIÈCLE DANS L'ÉDIFICE DIT "AU *TRICLINOS*" À APAMÉE

C'est au cours de la campagne de fouilles de 1968 que le déblaiement d'une importante salle à abside de l'édifice «au *triclinos*» amena la découverte d'une mosaïque fort intéressante bien que très fragmentaire[1] (fig. 1). La plupart des morceaux conservés portent d'ailleurs de nombreuses traces d'incendie qui en dénaturent beaucoup l'aspect. Le tableau — tel qu'on peut le reconstituer — est d'une composition géométrique savante. Un double méandre, formé d'une tresse et d'un câble, constitue le fond sur lequel se détachent divers panneaux historiés, placés symétriquement les uns par rapport aux autres.

Le panneau central rectangulaire, en partie conservé, est le plus grand de tous ; aux angles de celui-ci devaient se situer quatre panneaux à peu près carrés, de dimensions moindres, dont deux seulement subsistent. Perpendiculairement à chaque côté du panneau central et séparés des panneaux carrés par une série de méandres, se trouvaient quatre panneaux étroits ne représentant qu'une seule figure. Les fragments de deux d'entre eux sont conservés. Autour de cet ensemble complexe, courait une bordure composée elle aussi alternativement de panneaux figurés et de méandres. Les panneaux figurés — longs et étroits — occupaient le centre de chacun des côtés du tableau : l'un d'entre eux, représentant une scène marine, est à coup sûr le meilleur morceau de cette mosaïque ; sur le panneau qui lui est symétrique, on déchiffre à grand-peine la forme d'un bateau qui permet de restituer là également une scène marine. Les deux autres ont disparu. Enfin, dans chacun des quatre angles de la mosaïque, il y avait un portrait.

Le double méandre du fond semble à première vue continu à travers tout le tableau : en réalité, il ne l'est pas et se répartit de façon parfois très inattendue autour des différents panneaux. Le motif en tresse se déroule sans interruption autour de chacun des quatre panneaux carrés ; le câble court de façon continue à travers toute la bordure, englobant à la fois les scènes marines, les portraits et chacun des quatre panneaux à personnage unique.

---

1. C'est grâce à la collaboration amicale et efficace de Frieda Vandenabeele que les relevés et photographies de cette mosaïque, découverte dans les tout derniers jours de la fouille, ont pu être terminés. Je tiens à l'en remercier bien vivement ici.

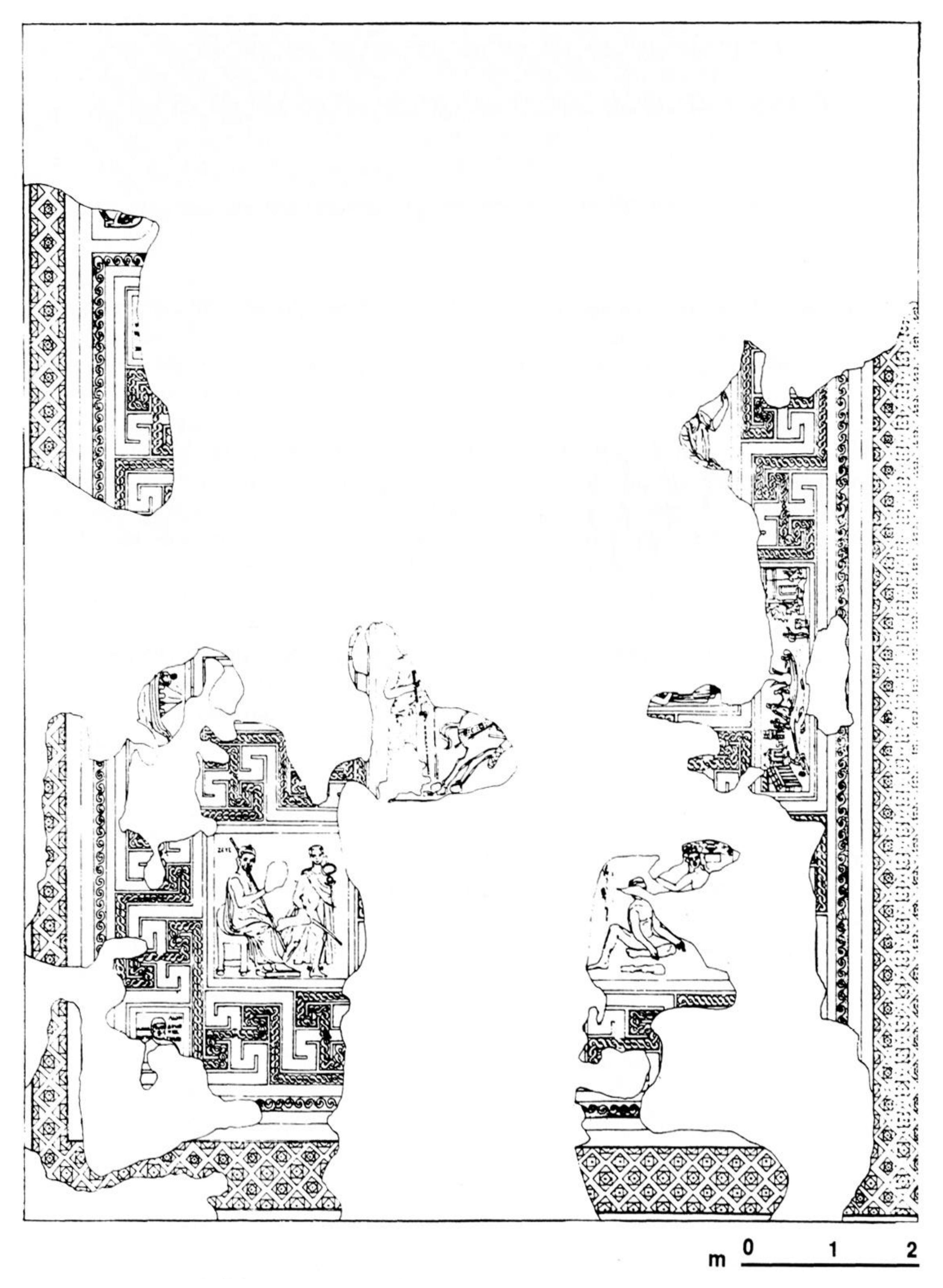


Fig. 1.- Apamée, mosaïque des Dieux et des Sages (*relevé Ph. Delvaux*).

L'embléma central — dont un tiers [82] environ est conservé — représente à gauche un personnage debout, de face, la tête nimbée — la tête elle-même a en fait disparu mais une partie du nimbe subsiste — ; un vêtement (de ton moutarde et jaune, semble-t -il), attaché sans doute sur l'épaule gauche, retombe en larges plis masquant le bras gauche mais dénudant complètement l'épaule et le bras droits ; le personnage s'appuie de la main gauche sur un bâton et tient dans la main droite un objet allongé ; à côté, dans la partie droite du tableau, mieux conservée, on distingue sur un fond vert d'eau la croupe, la queue et les pattes arrière d'un cheval, dans des tons roses et orangés ; sur la fesse passe le harnais décoré et apparaît l'extrémité d'une lance ; une partie de la selle est également visible, ainsi que le pied du cavalier, à chaussure lacée. L'interprétation d'une scène aussi fragmentaire est malaisée ; le nimbe semble bien caractéristique d'une divinité : l'on songera tout particulièrement à Apollon ou à Dionysos. Le long vêtement conviendrait davantage à Apollon ; Dionysos du reste figure déjà de façon bien claire sur un autre panneau de la mosaïque. D'autre part, le personnage rappelle assez — pour le nimbe et le vêtement — la figure d'Apollon poursuivant Daphné sur un pavement de la maison du Ménandre à Antioche[2]. Quant au cavalier, dont un fragment subsiste à la partie droite du tableau, il est bien difficile de l'identifier. Ce n'est d'ailleurs pas le seul problème qu'il pose : en effet, les dimensions du panneau — qui peuvent être approximativement déterminées par la reconstitution de l'ensemble — ne permettent pas de compléter de manière satisfaisante le dessin ; le panneau semble en effet trop petit pour que le cheval puisse y être représenté en entier.

Les deux panneaux presque carrés situés aux angles inférieurs de l'embléma central sont relativement bien conservés. Celui de gauche est pratiquement complet mais très abîmé par l'incendie. La scène — à deux personnages — y est cependant bien lisible : le personnage de gauche, barbu et couronné, est assis sur un trône, le torse complètement nu ; le bas du corps est drapé dans une tunique dont un pan retombe sur l'épaule gauche. La main gauche tient un très long sceptre appuyé sur l'épaule ; la main droite a disparu ; les pieds sont posés sur une sorte de coussin. A gauche de la tête, une inscription identifie le personnage : ΖΕΥΣ. La figure de droite, également identifiée par une inscription plus abîmée toutefois — est un Hermès, reconnaissable d'ailleurs au caducée qu'il a dans la main gauche ainsi qu'aux ailettes qu'il porte à la tête et aux pieds. La tête de face, le torse de trois-quarts et les jambes de profil, il quitte Zeus et se dirige vivement vers la droite. Le corps est entièrement nu sous un large manteau flottant, attaché sur l'épaule droite. Il tient dans la main droite un objet allongé, sans doute un bâton. On distingue sous les pieds des ombres triangulaires. Par l'attitude et le vêtement, cette figure rappelle étonnamment l'Hermès portant Dionysos, trouvée dans les thermes D d'Antioche[3].

Dans l'ensemble, les couleurs ont été [83] très dénaturées par le feu : des traces de moutarde et de jaune foncé apparaissent dans le trône de Zeus, du vert d'eau dans le manteau d'Hermès, du vert-jaune pour le sol, avec notation des ombres en vert brun.

Le panneau de droite (par rapport à l'embléma central) — dont subsiste environ la moitié — représente également deux divinités. On reconnaît à gauche, entièrement nu,

---

2. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947), pl. XLVII b.
3. *Ibid.*, pl. LXV.

assis par terre au pied d'un arbre, identifié par sa massue posée devant lui, Héraclès, dans une attitude assez peu naturelle, le corps de face et la tête de profil vers la droite ; légèrement penché vers lui, Dionysos — dont ne subsistent que le torse, le bras droit et la tête — lui tend de la main droite quelque objet, sans doute une coupe de vin, mais une lacune dans la mosaïque ne permet pas de l'affirmer en toute certitude ; représentée de trois-quarts, la tête du dieu est couronnée de pampres et de feuilles de vigne et porte, dominant le front, une sorte de curieux *apex* auquel était peut-être attaché par derrière un voile retombant dans le cou (pl. XV.1) ; on trouve à Antioche un parallèle exact à ce type de coiffure ; elle caractérise aussi, en effet, la figure du Dionysos de la Villa Constantinienne et D. Levi la décrit en ces termes : "a mysterious structure rises from the top of the head"[4]. A Antioche également un voile passe, semble-t-il, derrière la tête[5]. A l'arrière-plan, sur un autel (ou peut-être une colonne), on distingue un canthare et à l'extrême droite du tableau un motif à première vue assez indéchiffrable pourrait avoir appartenu au thyrse que Dionysos tenait vraisemblablement de la main gauche. L'interprétation de la scène est aisée : il s'agit du concours de boisson opposant Héraclès à Dionysos, thème fréquent et d'ailleurs très ancien, représenté à deux reprises sur les mosaïques d'Antioche[6].

Des deux panneaux supérieurs, celui de gauche a entièrement disparu ; de celui de droite subsiste un petit fragment de personnage vêtu d'une tunique claire, l'avant-bras gauche levé et tenant dans la main un objet rond. La comparaison avec [84] les panneaux inférieurs amène à penser qu'il doit s'agir ici aussi d'une figure de dieu, dont la mutilation rend l'identification difficile.

---

4. *Ibid.*, pp 245-246 et pl. CLXII. L'étrange objet dressé sur la tête du dieu a passé parfois pour un symbole phallique, mais le silence unanime des textes à ce sujet rend l'interprétation douteuse. Quoi qu'il en soit, ce type de coiffure pour Dionysos n'est connu que par ces deux exemples, d'Antioche et d'Apamée.
5. La mitra, long voile transparent, est au contraire une coiffure tout à fait propre à Dionysos et en relation étroite avec son culte mystique, cf. Ch. PICARD, Dionysos Mitreforos, *Mél. Gustave Glotz*, II (Paris, 1932), pp. 707-721 ; D. LEVI, *op. cit.*, p. 247. Or, il existait en Syrie du Nord, à Edesse plus particulièrement, au III[e] siècle de notre ère et plus tard (des mosaïques et sculptures l'attestent) un type de coiffure féminine très caractéristique : un objet conique assez haut, placé sur le voile habituel, supportait un second voile, plus ample, enveloppant le haut du corps. Ce grand voile avait même acquis une valeur d'attribut rituel pour certaines divinités et notamment pour la déesse syrienne d'Héliopolis, Aphrodite-Atargatis. D. Levi suggère dès lors une contamination entre les deux types de coiffure et suppose que l'artiste syrien, devant représenter la mitra mystique de Dionysos, y substitua la coiffure d'Atargatis, attribut divin qu'il connaissait mieux. Cf. pour toute cette question, D LEVI, *op. cit.*, p. 248 et figg. 93-94. L'hypothèse est ingénieuse mais la découverte, précisément en Syrie du Nord, à Apamée, d'un autre exemple de ce type de coiffure laisse supposer que la confusion des deux voiles ne devait pas être le fait d'un artiste isolé mais de toute une tradition iconographique. Peut-être existait-il des carnets de modèles purement locaux ? Ce n'est pas par hasard en tout cas qu'une coiffure aussi rare soit attestée précisément dans la même région et à la même époque. La coïncidence valait d'être soulignée.
6. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 21-24, 156-159 et pll. XXX-XXXII.

Les quatre panneaux étroits placés au milieu des côtés du panneau central ont presque entièrement disparu. Un tout petit fragment de celui de gauche a conservé l'image d'un pied chaussé d'une petite botte à lacets ; un fragment plus important subsiste du panneau de droite : un personnage debout, vêtu d'une tunique saumon bordée de blanc et d'un lourd manteau brun rouge ; les lacets de la botte sur le mollet sont également visibles. Ce type de botte caractérise plutôt, semble-t-il, des personnages masculins. On signalera un parallèle intéressant dans la salle 4 de la Villa Constantinienne où figurent des scènes de palestre[7].

C'est dans la bordure du tableau qu'on trouve la partie la mieux conservée de toute la mosaïque : dans un paysage de goût alexandrin, se déroule une scène marine pleine de pittoresque (pl. XIV.2). Agenouillé au bord d'une jetée, un petit pêcheur, vêtu d'une tunique courte et coiffé d'un curieux chapeau à longue visière qui rappelle de très près celui du pêcheur de Leptis Magna[8], lance sa ligne dans la mer où nagent trois gros poissons ; l'un d'eux est déjà pris à l'hameçon ; le pêcheur a déposé son panier à côté de lui ; à l'arrière-plan se profilent différents bâtiments, un portique dont on distingue huit colonnes, un temple surélevé sur un podium avec escalier en façade, un petit autel et, enfin, au bout de la jetée, un phare. A cet endroit, une passerelle relie la jetée à un petit bateau à voile où s'embarque un personnage qui doit être important, si l'on en juge par sa tunique blanche et son manteau pourpre ; un petit serviteur chargé d'un gros sac sur l'épaule le suit ; un marin, torse nu penché en avant, l'aide de la main droite à franchir la passerelle ; dans la barque, à l'arrière, un autre personnage est déjà installé. Toute la scène aux tonalités très riches (saumon, brun rouge, vermillon, moutarde, jaune-vert, vert foncé) se déroule sur le fond changeant de la mer (subtiles alternances de cubes turquoise, ardoise, blancs et gris). Au premier plan, des ondulations de terrain en gris-brun symbolisent la côte hors de la ville ; à droite du tableau, dans un bouquet d'arbres, apparaît un temple flanqué d'un griffon de part et d'autre de la porte ; le soubassement du temple dessine une exèdre concave où se niche l'escalier d'accès ; sur le côté, un autel devant lequel un petit personnage est debout ; le corps de profil, la tête de trois-quarts et le bras droit tendu vers le temple, il porte sur le dos, par-dessus l'épaule gauche, un panier tout pareil à celui du pêcheur sur la jetée. Fidèle apportant une offrande ou promeneur un instant attardé ? Toute la scène empreinte de pittoresque et de poésie évoque irrésistiblement par l'atmosphère qui s'en dégage un certain type de paysage de la tradition alexandrine : c'est le paysage portuaire, auquel s'est particulièrement intéressé ces dernières années [85] le regretté Ch. Picard[9]. "On y voit généralement, de même façon, divers navires au premier plan, et, à l'occasion, des pêcheurs en action sur les bancs rocheux des calanques. La mer semble s'enfoncer dans les rivages ; à l'arrière-plan, apparaissent généralement des maisons, des édifices publics ou sacrés. C'est là une forme de paysage "pittoresque" née spécialement à Alexandrie — car il fallait l'arrière-fond d'une ville maritime — et qui est passée au Latium comme en Campanie,

7. *Ibid.*, pl. LXI e.
8. R. BIANCHI BANDINELLI, G. CAPUTO et E. VERGARA CAFFARELLI, *Leptis Magna* (Milan, 1964), pl. 211.
9. Ch. PICARD, Sur quelques représentations nouvelles du phare d'Alexandrie et sur l'origine alexandrine des paysages portuaires, *Bull. corr. hell.*, LXXVI, 1952, pp. 61-95 ; ID., Pouzzoles et le paysage portuaire, *Latomus*, XVIII, 1959, pp. 23-51.

ensuite"[10]. C'est par la peinture pompéienne essentiellement d'ailleurs que nous connaissons bien ces paysages idylliques ou sacrés où la mer joue souvent un rôle prépondérant, même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'une représentation portuaire, et où l'influence égyptienne reste presque toujours perceptible[11]. Il en est ainsi dans la mosaïque d'Apamée où non seulement la présence du phare, mais aussi le temple aux griffons (temple d'Isis sans doute) marquent une note typiquement alexandrine.

Il n'existe pas à ma connaissance de parallèle exact à l'ensemble de la scène qui nous occupe mais les comparaisons de détail touchant l'un ou l'autre élément du paysage ne manquent pas. La confrontation la plus frappante à mon sens pour la partie gauche du tableau s'établit avec une peinture de Pompéi (Casa della Fontana Piccola[12]) où l'on retrouve un grand portique d'implantation identique, une façade de temple, sans escalier d'accès toutefois, et enfin un gros bâtiment circulaire à deux étages (peut-être y en avait-il trois, mais une lacune à cet endroit ne permet pas de le préciser) qui, par sa forme (l'étage supérieur étant moins large) évoque singulièrement la silhouette d'un phare[13]. On distingue même au premier plan du tableau, comme sur la mosaïque d'Apamée, un pêcheur accroupi, dans une attitude identique mais inversée. Le thème du pêcheur, où transparaît, ainsi que l'a bien senti Ch. Picard[14], le «goût de l'art alexandrin pour la vie quotidienne des petites gens», est intimement lié d'ailleurs au paysage portuaire[15]. Le motif du temple champêtre, blotti dans la verdure est également fréquent ; il en existe toutefois de très nombreuses variantes[16] ; ainsi, le soubassement concave où se niche l'escalier et les deux griffons flanquant **[86]** l'entrée de part et d'autre, ne rencontrent pas à ma connaissance de confrontation précise. L'on peut trouver par contre, au même endroit, devant le temple, des sphinx (peut-être des lions ?)[17] ou même des crocodiles[18].

---

10. ID., Sur quelques représentations, *cit.*, p. 78.
11. Pour une étude générale de ce type de paysage d'origine alexandrine, cf. en dernier lieu : W.J.T. PETERS, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting* (Assen, 1963), avec bibliographie antérieure.
12. *Ibid.*, p. 175 et fig. 173, pl. XLV.
13. Ce n'est toutefois pas ainsi que l'identifie W. J. T. PETERS, *ibid.*, p. 175 qui y verrait plutôt un bâtiment de culte ("seems to have a sacral function"), l'absence totale de fenêtres excluant selon lui l'hypothèse d'une habitation privée. Mais cet argument renforce précisément, me semble-t-il, l'idée d'un phare. Par ailleurs, la comparaison avec une représentation du phare d'Alexandrie sur un médaillon de bronze (Ch. PICARD, Pouzzoles et le paysage portuaire, *cit.*, pl. XIV fig. 25) me paraît appuyer l'identification de ce "bâtiment de culte" avec un phare.
14. Ch. PICARD, Sur quelques représentations, *cit.*, p. 78.
15. M ROSTOVTZEFF, Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft, *Röm. Mitt.*, XXVI, 1911, fig. 65 ; W. J. T. PETERS, *op. cit.*, fig. 166, pl. XLII.
16. *Ibid.*, fig. 96, pl XXIV ; fig. 110, pl. XXVII ; fig. 111, pl. XXVIII ; fig. 140, pl. XXXIII ; fig. 141-142, pl. XXXI ; fig. 143, pl. XXX ; fig. 147 et 153, pl. XXXVI ; fig. 154, pl. XXXVIII, etc.
17. R. H. HINKS, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum* (Londres, 1933), n° 28, p. 15 et pl. XII ; W. T. PETERS, *op. cit.*, fig. 111, pl. XXVIII ; fig. 178, pl. XLVII.
18. M. H. SWINDLER, *Ancient Painting from the Earliest Times to the Period of Christian Art* (New Haven, 1929), fig. 483, p. 306. Il est intéressant de signaler, à propos de ce tableau, le fronton

Le griffon n'est cependant pas absent de ces paysages mais il semble avoir servi plutôt d'acrotère[19]. Le personnage debout devant le temple, le bras droit levé vers l'autel, est lui aussi un familier de ces scènes qu'on a parfois appelées "idyllico-sacrées"[20]. Quant au bateau, il est évidemment un élément inhérent au paysage portuaire. Ce qui semble par contre plus rare, c'est la représentation d'une scène d'embarquement : je n'y ai pas trouvé de confrontation jusqu'ici[21].

Les trois tableaux qui, sur les autres côtés du tapis, faisaient pendant à celui-ci ont disparu soit complètement — pour deux d'entre eux — soit partiellement pour le troisième, où la présence d'un navire indique au moins qu'il s'agissait, là aussi, d'une scène aquatique.

Comme on l'a dit, un portrait ornait chacun des angles de la mosaïque. L'un d'eux est conservé presque entièrement (pl. XIV.1) : un buste de personnage barbu, aux cheveux coiffés vers l'avant sur le front, est représenté de face au centre d'un petit panneau carré ; de part et d'autre de la tête, se détachent en noir sur fond blanc les lettres d'une inscription identifiant le portrait :

[ ]ΛΩΝ ΛΑΚΕ/ΔΕΜΟΝΙΟΣ (= Λακεδαιμόνιος) /ΣΑΥΤΟΝ ΓΝΩΘΙ.

Il s'agit de Chilon ([Χει]ΛΩΝ ; la première syllabe du nom a été omise par le mosaïste) de Sparte, qui figure déjà dans la liste des Sept Sages donnée par Platon[22]. La maxime γνῶθι σαυτόν qui lui est attribuée par l'inscription — comme sur la mosaïque des Sages de Baalbeck-Suwediye d'ailleurs[23] — est parfois aussi rattachée au nom de Thalès[24] ou d'Aristote, ou encore même à la Pythie[25].

Quelques lettres appartenant à l'un des autres portraits ont pu être déchiffrées à l'autre angle du tableau :

[............]ΟΣ / [ ]ΡΑ / [ ]Α

[87] Par chance, elles permettent, malgré leur caractère très fragmentaire, une interprétation aisée : en effet, seule la maxime ἐνγύα πάρα δ'ἄτα, assignée tantôt à Chilon,

---

curviligne du temple : il semble en effet, à cause de la haute corniche qu'il présente, que le temple aux griffons d'Apamée devait également comporter un fronton de ce type.

19. W. J. T. PETERS, *op. cit.*, fig. 179, pl. XLVII ; M. ROSTOVTZEFF, *loc. cit.*, fig. 51.
20. Cf. entre autres exemples : W. J T. PETERS, *op. cit.*, fig 31, pl. IX ; fig. 149, pl. XXXVII et fig. 166, pl. XLII.
21. On peut tout au plus mentionner, pour le thème, la scène de l' "Aula dell'Orante" à Rome, sous la nef de l'église des SS. Giovanni e Paolo où l'on voit un petit Amour franchir une passerelle pour gagner une barque tandis qu'un autre, de la barque, lui tend les mains pour l'aider à y monter. Cf. G. M. A. HANFMANN, *Chefs-d'œuvre de l'art romain* (Bruxelles, 1965), pl. XXII.
22. PLATON, *Protagoras*, 343 A.
23. M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban = Bull. Mus. Beyrouth*, XIV (1957), p. 36 et le commentaire de R. Mouterde, *ibid.*, pp. 38-39.
24. DIOGENE LAERCE, I, 40.
25. CLEMENT D'ALEXANDRIE, *Stromata*, I, 14.

tantôt à Thalès26 s'accommode de deux a finaux et, vu la présence de Chilon ailleurs sur la mosaïque, l'on peut sans hésitation restituer :

[Θάλης Μιλήσι]ος [ἐγγύα πά]ρα [δ'ἄτ]α .

Deux autres figures de Sages devaient apparaître dans les angles restants. Une bande de postes délimite ce premier ensemble. Car cette mosaïque ne couvrait pas la salle AB tout entière. Un autre tapis, long rectangle étroit, complétait la décoration de la pièce, avant l'abside. Le départ d'un des motifs de ce nouveau tableau semble indiquer qu'il s'agissait encore de panneaux décorés se détachant sur un fond de méandres. Ne pourrait-on imaginer dès lors — entre autres thèmes peut-être — la représentation là des trois Sages manquant au tapis principal, hypothèse malheureusement invérifiable, la mosaïque étant à cet endroit complètement détruite. Autour de toute la salle et englobant ainsi les deux tableaux courait une large bordure faite de deux rangées de carrés posés sur la pointe27.

*

* *

La composition géométrique de l'ensemble (panneaux carrés ou rectangulaires se détachant sur un fond de méandres), l'emploi du double méandre (tresse et ruban en arc-en-ciel), la représentation de scènes à deux personnages — divinités de préférence —, le goût des paysages alexandrins et enfin la présence des Sept Sages situent d'emblée la décoration de cette salle dans le courant du IVe siècle de notre ère. Un certain nombre de comparaisons de détails avec des mosaïques d'Antioche, de Syrie ou du Liban justifient pleinement cette date et permettent même de la préciser dans une certaine mesure.

On ne saurait imaginer de plus proche parallèle au tapis de la salle AB, sur le plan de la composition, que la mosaïque qui couvre la salle 2 des thermes E d'Antioche, remontant au deuxième quart du IVe siècle : si les dimensions et la disposition des panneaux sont différentes, le principe directeur est rigoureusement identique28. Par ailleurs, sans être exactement semblables, les motifs qui décorent les emblémas sont de même inspiration, [88] allégorique ou "nilotique"29. Enfin, le double méandre s'impose ici pour la première fois, dans la totalité d'un tapis, comme combinaison d'une tresse et d'un

---

26. La maxime est attribuée à Chilon par DIOGENE LAERCE, I, 73 et à Thalès par Didyme cité par CLEMENT D'ALEXANDRIE, *Stromata*, I, 14 et STOBEE, *Florilegium*, III, 1, 172.
27. A la Villa Constantinienne aussi deux tableaux distincts mais sans doute liés par le sens étaient englobés à l'intérieur d'une même bordure qui faisait le tour de la salle : D. LEVI, *op. cit.*, pl. LIII b.
28. *Ibid.*, pp. 260-273 ; en particulier, figg. 100-101 et pl. CX c. Le principe de panneaux historiés se détachant sur un fond de méandres est utilisé aussi à la Villa Constantinienne, dans la mosaïque du Dionysos où le méandre — également double — est constitué le plus souvent d'une tresse et d'un ruban ondé (rarement tresse et câble) (*ibid.*, pl. LIII b), ainsi que dans le tableau dit Tombe de Mnémosyne, toujours à Antioche, où le méandre est fait d'une simple tresse (*ibid.*, pll. LXVI a et LXVII c).
29. *Ibid.*, pll. LXII b-c ; LXIII a-d.

câble : il n'était jusque-là apparu sous cette forme que d'une manière sporadique, à la Villa Constantinienne, en alternance avec un double méandre fait d'une tresse et d'un ruban ondé[30]. A partir de ce moment, il devient fréquent tant dans l'Apamène qu'à Antioche[31] : on le signalera à Apamée dans la mosaïque de la salle B de l'édifice "au *triclinos*"[32], ainsi qu'à Khirbet Muqa, dans le premier tapis de la nef de l'église[33], deux ensembles de composition très proche ; à Antioche, au même moment (c'est-à-dire vers la fin du IVe siècle), il apparaît à l'église de Qausiye[34], puis, au début du Ve siècle encore, sur une mosaïque voisine de la maison du Phénix[35] et à la maison de l'Amazonomachie[36] ; enfin on le rencontre, peu après 450, au Hall de Philia où il alterne avec une frise de calices alternés[37]. C'est à une époque bien antérieure toutefois qu'il faut attribuer son utilisation comme fond dans la mosaïque de la salle AB d'Apamée : le parallèle qui s'établit entre cette salle et les thermes E d'Antioche suggère une date entre 325 et 350[38], indication chronologique confirmée par l'examen des emblémas.

La composition même de chaque scène est bien caractéristique d'une époque en effet : deux personnages, identifiés chacun par une inscription, sont confrontés dans un cadre généralement d'une grande simplicité (la présence de l'un ou l'autre objet, trône ou arbre par exemple, évoque un décor sans toutefois le décrire en détail) ; certains panneaux ne comportaient même qu'une seule figure, accompagnée sans doute de l'indication de son nom. Ce type de représentation existe à Antioche dès le milieu du IIIe siècle ; il devient plus fréquent à la fin de ce siècle et durant les premières décades du siècle suivant. Après 350, il se raréfie pour enfin disparaître totalement au Ve siècle, avec l'abandon de l'embléma. Citons, pour une confrontation proche à cet égard, les panneaux à deux personnages du Corridor de la maison du "Buffet Supper"[39] ; les tableaux à personnage unique de la maison du "Sun-Dial"[40] ou certains médaillons à figures du Thiase bacchique de la Villa

---

30. *Ibid.*, pl. LIII b.
31. En dehors de ces régions, le motif se retrouve également en Cilicie, dans l'église de *Misis* -Mopsueste (nef sud) : cf. L. BUDDE, *Antike Mosaiken in Kilikien*, I (Recklinghausen, 1969), pp. 56-57, fig. 24, pll. 17, 124-127.
32. F. MAYENCE, La VIe campagne de fouilles à Apamée (rapport provisoire), *L'Ant. class.*, VIII, 1939, pl. VI fig. 7 (= *Bull. Musées roy. art et hist.*, 3e sér., X, 1938, fig 7, p. 103) ; D. LEVI, *op. cit.*, fig. 175 p. 477.
33. J. Ch. BALTY, K. CHEHADE et W. VAN RENGEN, *Mosaïques de l'église de Herbet Mûqa* (Bruxelles, 1969).
34. D. LEVI, *op. cit.*, fig. 112, p. 283 et surtout pl. CXIV b. Pour la date, cf. le tableau chronologique, p. 626.
35. *Ibid.*, pp. 308 et 626 (tableau chronologique) et pll. LXX a et CXXIII b.
36. *Ibid.*, pp. 308 et 626 (tableau chronologique) et pl. CXXIII a.
37. *Ibid.*, p. 626 (tableau chronologique), fig. 133 p. 318 et pl. CXXX c.
38. Telle est en effet la date des thermes E d'Antioche : *ibid.*, p. 626 (tableau chronologique).
39. Maison du "Buffet Supper" (intermediate level), entre 235 et 312 : *ibid.*, p. 625 (tableau chronologique) et pl. XLVIII a-c.
40. Maison du "Sun-Dial", entre 235 et 312 : *ibid.*, p. 625 (tableau chronologique) et pl. XLIX.

Constantinienne[41] ; [89] la mosaïque de Chresis[42] et enfin la mosaïque d'Hermès et Dionysos aux Thermes D[43]. C'est donc entre la fin du IIIe siècle et la fin du IVe que se situe par son schéma de composition la nouvelle mosaïque apaméenne.

D'autres éléments permettent de préciser davantage. Ainsi le goût des scènes anecdotiques, paysages bucoliques ou alexandrins aux architectures décoratives, se retrouve dans certains panneaux de la bordure de la mosaïque des Saisons, à la Villa Constantinienne[44]. Non seulement les thèmes sont apparentés et l'atmosphère semblable mais le rendu même des figures est très proche. Le traitement des yeux est spécialement caractéristique à cet égard : un cube blanc juxtaposé à un cube noir donne au regard un éclat tout particulier[45]. Les lignes essentielles du dessin sont en noir ; l'exécution, parfois sommaire, a un caractère frappant de souplesse, de vie et de spontanéité.

D'autre part, c'est encore une mosaïque de la Villa Constantinienne qui permet d'interpréter un panneau très fragmentaire d'Apamée, où apparaissent le bas d'un manteau et d'une tunique ainsi qu'un motif en quadrillé qui n'est rien d'autre qu'une botte lacée sur le devant de la jambe[46].

En raison de ces dernières confrontations, on serait à première vue tenté de situer chronologiquement la mosaïque de la salle AB très près de la Villa Constantinienne et de lui attribuer par conséquent une date sensiblement voisine de 325. Sur le plan du style cependant — malgré une volonté de relief et de profondeur toujours présente, ainsi qu'en témoigne la notation systématique des ombres sous les pieds —, une certaine maladresse parfois dans l'exécution et surtout une tendance nettement expressionniste dans le rendu des visages incitent en réalité à proposer une datation plus basse. On s'en convaincra aisément en comparant les figures de Dionysos — iconographiquement proches — d'Antioche[47] et d'Apamée. L'une est toute en nuances, héritière directe de l'impressionnisme des siècles précédents : les reliefs et dépressions du visage sont traduits par des ombres légères, la paupière inférieure à peine esquissée ; l'autre est dessinée en épais traits noirs, fortement appuyés, paupière inférieure y compris, les yeux cerclés, comme sous l'effet de lunettes (pl. XV.1). Or, ce traitement expressionniste du visage, des yeux en particulier, — propre à tous les personnages de notre mosaïque — apparaît aux thermes E et caractérise notamment la figure de Gê sur le grand tableau de la salle 2 (deuxième quart du IVe siècle)[48], celles de Chresis dans la mosaïque du même nom (vers 350)[49] et d'Hermès portant Dionysos aux thermes D (vers 390)[50]. On en trouverait aussi des exemples fréquents dans l'ensemble dit de la Tombe de Mnémosyne, peu avant 400 de notre ère[51]. Je ne pense pas toutefois qu'il

41. Villa Constantinienne, 325 : *ibid.*, p. 625 tableau chronologique) et pl. LVIII.
42. Mosaïque de Chresis, 350 : *ibid.*, p. 626 (tableau chronologique) et pl. LXIV a.
43. Thermes D, après 350 : *ibid.*, p. 626 (tableau chronologique) et pl. LXV b.
44. *Ibid.*, pl. LIX.
45. *Ibid.*, pl. LIX c et d en particulier.
46. *Ibid.*, pl. LXI e.
47. *Ibid.*, pp. 246-248 et pl. CLXII.
48. *Ibid.*, pl. LXII b ; pl. LXIII a-d pour d'autres exemples ; pour la date : p. 626.
49. *Ibid.*, pl. LXIV a ; pour la date : p. 626.
50. *Ibid.*, pl. LXV b ; pour la date : p. 626.
51. *Ibid.*, pll. LXVI b - LXVII a-b ; pour la date : p. 626.

faille descendre aussi [90] bas la date de la nouvelle mosaïque apaméenne : la confrontation la plus précise — valable tant sur le plan de la composition que du style — s'établit en effet avec la mosaïque de la salle 2 des thermes E, attribuée au deuxième quart du IVe siècle ; c'est de la fin de cette période, 350 au plus tard, que doit dater, me semble-t-il, l'ensemble qui nous occupe ici.

*

* *

L'histoire de la mosaïque à Apamée au IVe siècle se trouve dès lors enrichie d'un précieux document qui n'avait pas d'équivalent jusqu'ici. Ce n'est cependant pas le seul intérêt de cette mosaïque. L'illustration du thème des Sept Sages est suffisamment rare en effet pour qu'un nouvel exemple ne passe pas inaperçu[52]. Le seul portrait conservé est celui de Chilon de Sparte, ὃς τῶν ἑπτὰ σοφῶν ἔφυ σοφίᾳ[53]. C'est la cinquième représentation connue du héros lacédémonien[54]. Pas plus que les précédentes, l'image n'a de valeur iconographique, semble-t-il : les seuls traits communs à ces différents portraits sont la barbe en pointe et l'épaisse moustache, qui du reste caractérisent aussi les autres Sages de Baalbeck-Suwediye. En fait, ce n'est pas le visage de Chilon qui importe mais le choix même d'un tel thème à cette époque et en ce lieu. Outre Chilon, on a pu identifier également Thalès, dont le portrait est malheureusement détruit[55]. Aux angles nord-est et sud-est du tapis, étaient représentés sans aucun doute deux autres Sages encore mais la mosaïque à ces endroits n'existe plus. Le problème à présent se pose de savoir où figuraient les trois derniers personnages du groupe. Il paraît impossible qu'ils aient fait partie du même tableau que les quatre précédents, vu les dimensions et la répartition des panneaux dans l'ensemble[56]. Ils ne pouvaient donc être représentés — hypothèse déjà évoquée précédemment[57] — que sur le second tapis de la salle AB. Ce tapis — rectangle allongé — devait présenter, ainsi que semble montrer le seul fragment qui en soit conservé, la même combinaison de tresses et câbles, disposés cette fois non pas en méandres mais en entrelacements curvilignes autour de plusieurs panneaux carrés, comme sur la mosaïque des

52. G. M. A. HANFMANN, Socrates and Christ, *Harv. Stud. Class. Phil.*, LX, 1951, pp. 210-221 ; M. CHEHAB, *loc. cit.*, pp. 41-43 ; G. M. A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks* Londres, 1965), I, pp. 81-82.
53. DIOGENE LAERCE, I, 73.
54. G. M. A. RICHTER, *op. cit.*, p. 91 et figg. 314 et 359-360. Le catalogue comporte en réalité 6 numéros mais 4 seulement peuvent être considérés véritablement comme des portraits. Les documents c et e (respectivement une mosaïque très fragmentaire de la Biblioteca Capitolare de Vérone et une coupe d'Oltos au British Museum) sont en effet dénués, d'après G. Richter elle-même, de toute valeur iconographique. La coupe ne représente probablement même pas Chilon le Sage mais un de ses homonymes.
55. Cf. ci-dessus, p. 184.
56. On ne peut imaginer non plus qu'ils se soient trouvés dans les longs panneaux étroits réservés à des personnages debout, figures allégoriques ou divinités. Il est impossible que certains membres du groupe aient figuré en bustes et d'autres en pied.
57. Cf. ci-dessus, p. 184.

Palmiers de Jenah[58]. Ces panneaux, relativement petits, dont le nombre (trois ou quatre ?) ne peut être précisé, étaient réservés sans doute aux Sages qui n'avaient pas trouvé place dans le grand tableau central. La présence de Socrate parmi les Sages — attestée [91] à Baalbeck-Suwediye[59] et peut-être aussi à Apamée même, sur une autre mosaïque dont il sera question ci-dessous[60] — est possible mais rien ne l'implique nécessairement.

Quoi qu'il en soit, ce qui demeure certain c'est que la représentation des Sages peut orienter l'interprétation générale de l'ensemble. Les panneaux à personnage unique ne pouvaient-ils représenter des figures allégoriques, tellement en vogue à cette époque et dont l'association aux Sages serait bien naturelle[61] ? Quant aux scènes mythologiques, il n'est pas rare au IVe siècle qu'elles aient, sous leur apparence anodine de thèmes bien connus, un sens philosophique perceptible aux seuls initiés[62].

On pourrait ainsi concevoir la mosaïque de la salle AB comme un ensemble dont le choix des thèmes ne serait pas dû au hasard des possibilités qu'offraient les carnets de modèles mais à la volonté bien arrêtée d'illustrer une théorie précise. Dès lors, à côté des mosaïques de chasse (salle A) et des Amazones (salle T) vouées à l'exaltation du courage physique[63], la mosaïque des Sages de l'édifice «au *triclinos*» développerait un idéal de vie tout différent où s'affirmerait la prédominance de la pensée philosophique. Il n'est pas inutile de rappeler ici qu'un autre ensemble de mosaïques à contenu philosophique a été découvert à Apamée, dans l'*insula* voisine, sous le niveau de la cathédrale de l'est[64]. L'un des tableaux représente Socrate (identifié par une inscription), entouré de six vieillards majestueux dans lesquels on a reconnu tantôt les réels Sages, antérieurs à Socrate et dont la présence à ses côtés trouverait sa justification dans une interprétation symbolique de

58. M. CHEHAB, *op. cit.*, pl. XXVII.
59. *Ibid.*, p. 39 ; G. M. A. RICHTER, *op. cit.*, p. 82.
60. Cf. ci-dessous, p. 189.
61. Pour la vogue des figures allégoriques à partir du IVe siècle (Villa Constantinienne), cf. D. LEVI, s.v. Mosaic, in : *Enc. arte ant.*, V, p. 227.
62. L'interprétation au IVe siècle du rôle des Muses par exemple est particulièrement caractéristique à cet égard : cf., à propos de la représentation de Calliope parmi les Sages de Baalbeck-Suwediye, le commentaire de R. MOUTERDE *apud* M. CHEHAB, *loc. cit.*, p. 40. Cf. aussi, à propos du choix des thèmes dans la mosaïque, G. M. A. HANFMANN, *loc. cit.*, p. 206 : «it is obvious that here in Apamea as often in Antioch, the owner or owners selected topics for the mosaics according to their literary or intellectual interests» ; encore. p. 222 : «the other mosaics of the room (*Kallos* and *Therapenides*) may perhaps serve as indications that the planner of this program was concerned with the aesthetic and intellectual rather than the occult and religious aspects of the Hellenic tradition. He may have been a *Platonikos*, he may have studied with an Iamblichus or a Sopatrus».
63. Cf. J. BALTY, *La grande mosaïque de chasse du triclinos = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, fasc. 2 (Bruxelles, 1969), p. 35.
64. F. MAYENCE, *loc. cit.*, p. 202, pll. III, 3 et IV (= *Bull. Musée roy. art et hist.*, X, 1938, pp. 98-99, fig. 3 ; H. LACOSTE, La VIIe campagne de fouilles à Apamée, *L'Ant. class.*, X, 1941, pp. 11-12 et pl. X (= *Bull. Musées roy. art et hist.*, XII, 1940, p. 11 et figg. 10-11) ; G. M. A. HANFMANN, *loc. cit.*, pp. 205-208 et fig. 1. Cf. également ci-dessus, n. 62.

l'ensemble[65], tantôt d'authentiques disciples de Socrate, cas dans lequel l'artiste aurait donné un sens plutôt historique à son œuvre[66].

Les personnages sont disposés en arc de cercle autour du «Maître enseignant» (pl. XLVIII.2), [92] préfigurant de manière si frappante les représentations du Christ entouré de ses apôtres que G. Hanfmann a voulu voir, non sans raison, dans cette mosaïque d'Apamée un prototype des schémas iconographiques du christianisme primitif[67]. Un deuxième tableau figure une allégorie de la Beauté[68]. Un troisième enfin — le seul qui ait été déposé jusqu'ici[69] — dit "des Thérapénides" (pl. XLVIII.1), évoque une scène mythologique ou homérique (sans doute les retrouvailles d'Ulysse et de Pénélope) à sens philosophique[70].

Les représentations des Sept Sages sont rares — on l'a dit — ; serait-ce un hasard que deux d'entre elles se retrouvent à Apamée et précisément dans deux constructions toutes proches, appartenant au même quartier et à la même époque ? Par ailleurs, le goût de la philosophie devait être vif dans l'Apamée du IVe siècle[71]. Les témoignages abondent à ce sujet : n'est-ce pas là qu'enseigna Jamblique pendant de longues années, dans la première moitié de ce siècle[72] ? Libanius qualifie Apamée de «cité aimée de Jamblique et mère de Sopatros»[73], ce même Sopatros qui, selon Suidas, fut précisément successeur de Jamblique à la tête de l'école néo-platonicienne[74]. C'est encore Libanius qui évoque «le chœur des philosophes d'Apamée dont le coryphée était semblable aux dieux»[75]. Notons enfin toutes

---

65. Sont de cet avis : K. SCHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (Bâle, 1943), p. 21 ; Ch. PICARD, Autour du Banquet des Sept Sages, *Rev. arch.*, XXVIII, 1947, p. 75 ; M. H. CHEHAB, *op. cit* , p. 41 ; G.M.A. RICHTER, *op. cit.*, p. 82. La présence de Socrate auprès des Sept Sages dans la mosaïque de Baalbeck-Suwediye invite, me semble-t-il, à semblable analogie.
66. G. M. A. HANFMANN, *loc. cit.*, pp. 212-214 admet la possibilité des deux interprétations mais se prononce finalement pour la seconde qui fait des auditeurs de Socrate ses disciples. Il serait illogique en effet, d'après l'auteur, que Socrate soit représenté en «docteur enseignant», s'il est au milieu d'autres Sages, ses pairs.
67. *Ibid.*, pp. 215-219.
68. *Ibid.*, pp. 206 et 222.
69. Il est aujourd'hui conservé à Bruxelles : V. VERHOOGEN, *Apamée de Syrie aux Musées royaux d'art et d'histoire* (Bruxelles, 1964), pl. 12.
70. Cette interprétation, suggérée par M. G. Picard, me semble infiniment plus vraisemblable que celle que l'on avait admise jusqu'ici et selon laquelle l'anecdote représentée remonterait à Myrsilos de Lesbos, cité par Clément d'Alexandrie (cf. F. MAYENCE, *loc. cit.*, pp. 98-99 ; à sa suite, V. VERHOOGEN, *op. cit.* et G. M. A. HANFMANN, *loc. cit.*, p. 206 et n. 6, avec quelques réserves toutefois). Pour le sens profond de la scène, *ibid.*, p. 222 (cf. ci-dessus n. 62).
71. Un excellent tableau de la vie intellectuelle à Apamée aux IIIe et IVe siècles est brossé par G.M.A. HANFMANN, *loc. cit.*, pp. 219-223.
72. PSEUDO-JULIEN, *ep.* 40, p. 538, 10 et p. 539, 16 ; *ep.* 60, p. 580, 21 et *ep.* 61, p. 582, 4. Cf., à ce sujet, J. BIDEZ, Le philosophe Jamblique et son école, *Rev. ét. gr.*, XXXII, 1919, pp. 31-32 ; G.M.A. HANFMANN, *loc. cit.*, p. 220.
73. LIBANIUS, *ep.* 1389 (éd. R. Foerster, Leipzig, 1903-1922, t. XI p. 431, 13).
74. SUIDAS, s. v. Sopatros ; cf. J. BIDEZ, *loc. cit.*, p. 31 et G. M. A. HANFMANN, *loc. cit.*, pp. 220-221.
75. LIBANIUS, *or.* LII, 21 (t. IV, p. 35, 12). Cf. J. BIDEZ, *loc. cit.*, p. 32.

les allusions aux sophistes d'Apamée dont regorgent les lettres et discours du rhéteur d'Antioche[76]. Ainsi replacée dans le contexte d'une activité intellectuelle et philosophique bouillonnante où le paganisme était bien vivant encore, dans une Apamée «amie de Zeus, qui a continué à honorer Zeus alors même qu'il était punissable d'honorer les dieux»[77], la mosaïque aux Sages de la salle AB prend, me semble-t-il, une importante valeur de témoignage et l'on pourrait reprendre mot pour mot, en ce qui la concerne, les conclusions si pénétrantes de G. M. A. Hanfmann à propos de celle des Thérapénides :« [this mosaic] is but one of the recent additions to the rapidly growing store of archaeological material which throws light on the culture of Syria during the crucial period of transition from the late Roman to the early Byzantine world»[78].

extrait de : *Annales archéologiques arabes syriennes*, XX, 1970, pp. 81-92.

76. LIBANIUS, *or.* II (t. I,1, pp. 242-243) ; *or.* IV, 23-24 (t. I,1, p.294) ; *ep.* 668 (t. X, pp. 609-610,12) ; 1138 (t. XI, p. 236,10) ; 1366 (t. XI, pp. 413-414) ; 1391 (t. XI, p. 432,10).
77. LIBANIUS, *ep.* 1351 (t. XI, pp. 400-401) ; sur la résistance du paganisme à Apamée, cf. J. BIDEZ, *loc. cit.*, p. 35 ; G. M. A. HANFMANN, *loc. cit.*, p. 222 et P. PETIT, *Libanius et la vie municipale à Antioche au IV[e] siècle après J.-C.* (Paris, 1955), pp. 197-198.
78. G. M. A. HANFMANN, *loc. cit.*, p. 222.

MOSAÏQUE DE GÊ ET DES SAISONS À APAMÉE

I. LA DÉCOUVERTE

Au cours de la campagne de fouilles de 1971, un sondage pratiqué dans la salle AW de l'édifice «au *triclinos*» avait révélé l'existence, à 0,20 m sous le dallage de pierre du VIe siècle, d'un niveau de mosaïque[1]. C'est pourquoi, dès 1972, le pavement byzantin fut démonté après numérotation de chaque bloc (en vue d'une restauration du dallage, une fois la mosaïque déposée). Selon un projet initial, le bassin demi-circulaire, aménagé dans l'abside au moment où AW fut transformé en salle de thermes, ne devait pas être touché mais il apparut bientôt que la mosaïque se poursuivait sans interruption jusqu'au mur de fond de l'abside et que, par conséquent, le démontage de la cuve maçonnée était souhaitable, partiellement du moins. La salle AW présentait donc à l'origine un plan carré prolongé par une abside demi-circulaire ; l'absidiole ouverte dans le mur est doit, en effet, être attribuée à une époque postérieure. [312]

II. DESCRIPTION DE LA MOSAÏQUE

La mosaïque, qui couvrait l'ensemble de la salle, comporte également deux parties : l'une carrée, à médaillons figurés insérés dans une composition géométrique ; l'autre, demi-circulaire, à décor d'écailles imbriquées.

La mosaïque à médaillons (env. 5,10 x 5,10 m) (pl. XV.3).

La bordure (largeur totale : 0,52 m) est faite d'une succession de bandes colorées (rose foncé, jaune, blanc) — séparées par un filet moutarde — et de doubles postes, brique sur fond blanc. Sur le côté nord (raccord avec la mosaïque de l'abside), la bordure se réduit au motif de doubles postes, entourés de part et d'autre d'une bande blanche. A l'intérieur de ce cadre, se développe un canevas obtenu à partir d'une structure de base unique, en forme de losange aux extrémités recoupées par un quart de cercle concave (fig. 2). L'ensemble du schéma comporte huit motifs de ce genre : quatre à bandeaux arc-en-ciel ou câbles (faits de cubes posés sur la pointe, en dégradé subtil : brique, rose, saumon, beige, blanc, vert d'eau, vert-gris) et quatre à tresses (à trois brins dans la partie ouest de la salle : brique, rose, blanc, noir/moutarde, jaune, blanc, noir/vert-gris, vert d'eau, blanc,

1. Cf. C. JOURDAIN, Sondages dans l'insula au triclinos, 1970 et 1971, in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969-1971 = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, fasc. 7 (Bruxelles, 1972), p. 114.

noir ; à deux brins seulement dans la partie est : brique, rose et vert-gris, vert d'eau), entrecroisés deux à deux dans chacun des angles du carré[2]. [313]

L'entrecroisement de ces motifs détermine dans le tapis des figures géométriques variées : au centre, un médaillon circulaire entouré de quatre losanges ; au milieu de chacun des côtés, un demi-cercle, de part et d'autre duquel se dessine un triangle équilatéral ; dans chaque angle, un quart de cercle et, entre cette figure et le cercle central, [314] un octogone. Le médaillon circulaire et les panneaux octogonaux sont figurés tandis que les autres portent un décor géométrique.

Le médaillon circulaire (diamètre sans bordure : 0,784 m) (pl. XVI.1).

La bordure (0,201 m) est décorée de postes, brique sur fond blanc, semblables à ceux qui — en motif double — courent autour du tapis. Au centre du médaillon, apparaît une tête féminine sur fond blanc. Tout le cou et l'épaule droite sont encore visibles mais une large cassure — probablement due au creusement d'une canalisation dans la mosaïque, au moment où la salle faisait partie des thermes — masque entièrement l'épaule gauche et le

---

2. Ce schéma de composition n'est pas rare (cf. ci-dessous, pp. 320-323) ; il constitue le motif H 5 de M. Avi-Yonah dans son étude et classification des mosaïques de Palestine : M. AVI-YONAH, Mosaic Pavements in Palestine, *Quart. dep. ant Pal.*, II, 1933, p. 139 ; il a toutefois été décrit de manière parfois très différente : pour le R. Père de Vaux, il s'agit «de cercles et d'octogones reliés entre eux par des bandes chevauchant selon un ordre régulier» : R. DE VAUX, Une mosaïque byzantine à Ma'in (Transjordanie), *Rev. Bibl.*, XLVII, 1938, p. 235 ; le Père S. J. Saller y voit de larges bandes richement colorées «forming interlacing hexagons, into semi-circular, circular, triangular, quadrilateral and octogonal compartments» : S. J. SALLER, *The Memorial of Moses on Mount Nebo*, I (1941), p. 218 ; D. Levi le décrit comme «the most advanced enrichment of the old pattern of four-pointed stars enclosing stars of four lozenges. Now the tips of the stars are cut off by the insertion of a circle between star and star ; circles forming the center of the stars of four lozenges. Tbe fourpointed stars are formed by the interlacing of two greatly elongated lozenges» : D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947), pp. 423-424 ; la description de l'Emir M. Chéhab se rapproche le plus de celle que j'ai personnellement adoptée : «deux losanges enlacés dont les angles sont remplacés par des segments de cercle» (M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban = Bull. Mus. Beyrouth*, XIV-XV, Paris, 1957-1959, p. 111) ; E. Marec parle de «boucliers hexagonaux..., opposés quatre à quatre en forme de croix, chacun d'eux étant recoupé perpendiculairement par un bouclier semblable» : E. MAREC, *Monuments chrétiens d'Hippone* (Paris, 1958), p. 119 ; pour S. Germain, il ne s'agit que d'«hexagones entrecroisés» et pour J.-P. Sodini, de «rhomboïdes imbriqués», expressions trop peu précises à mon sens pour rendre compte de la complexité du motif : S. GERMAIN, *Les mosaïques de Timgad* (Paris, 1969), p. 60 ; J.-P. SODINI, Mosaïques paléochrétiennes de Grèce, *Bull. corr. hell.*, XCIV, 1970, p. 733. Une uniformisation de la terminologie s'avérait, on le voit, indispensable : aussi est-ce avec reconnaissance que l'on accueille le dernier fascicule du *Bulletin de l'Association Internationale pour l'Etude de la Mosaïque Antique*, consacré au *Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique* (Paris, 1973). Le présent article était achevé au moment de la parution du *Répertoire* et, limitée par le temps, je n'ai malheureusement pu reprendre mon texte pour en uniformiser la terminologie conformément au code proposé par l'équipe de M. H. Stern.

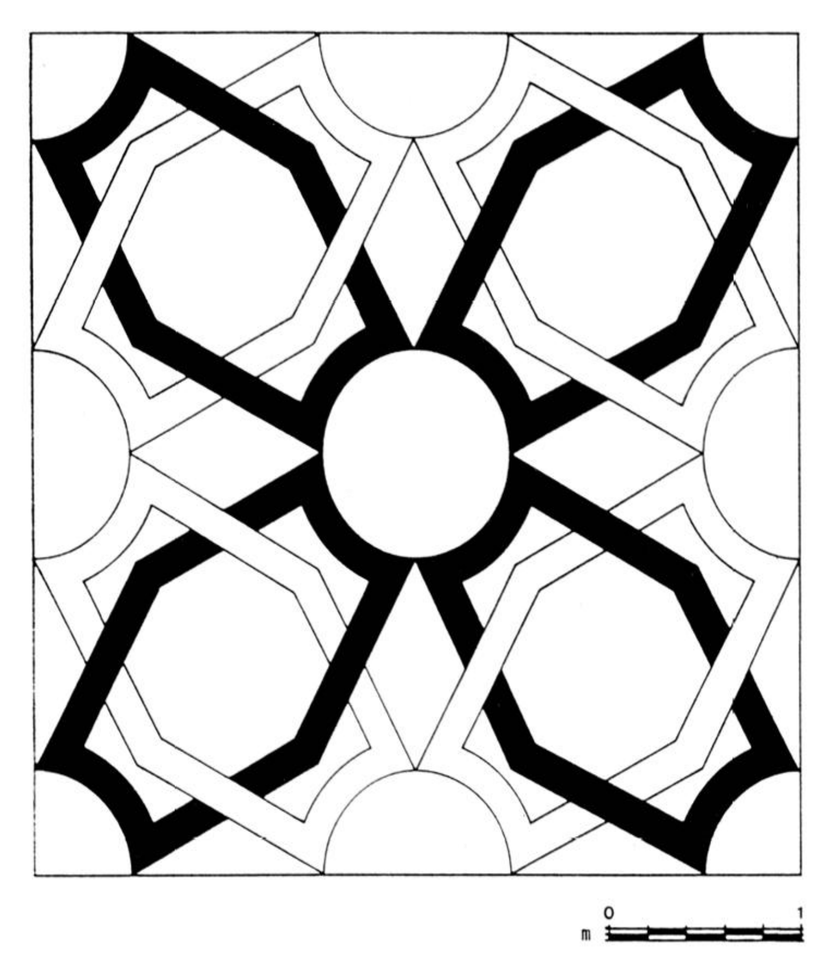


Fig. 2.—Schéma de composition de la mosaïque de Gê et des Saisons ; en noir : tresse ; en blanc : bandeau arc-en-ciel.

départ du buste. Le personnage a la tête légèrement de trois-quarts vers la gauche, les yeux tournés dans le même sens. La chevelure, entremêlée de fruits et de feuillage, retombe en boucles dans le cou. Sur la tête repose un *modius* en forme de coupe métallique d'où pend un voile dont on voit distinctement le dessin au-dessus de l'épaule droite[3]. Dans la moitié droite du médaillon, parallèlement au visage, se dresse la partie supérieure (la partie inférieure est détruite) d'une corne d'abondance, dont le bord incurvé rappelle tout à fait celui du *modius*. On reconnaît, parmi les fruits de la terre dont elle regorge, une grenade, un épi de blé, une poire et, se détachant sur une feuille de vigne, une grappe de raisins. Un fruit de couleur jaune et dont l'extrémité pointue rappelle celle d'une banane me semble difficile à identifier. Sur l'épaule droite nue s'attache la robe et on aperçoit autour du cou le départ d'un collier.

3. Ces traits verts marquent bien en effet les limites d'un voile et ne sont pas des bandelettes : si l'intérieur n'est pas coloré, c'est pour indiquer précisément la finesse et la transparence du voile et permettre à la tête de se détacher sur un fond blanc.

La gamme des tons utilisés est d'une extrême richesse de nuances, en particulier dans le rendu des chairs du visage : on trouve, à côté des dégradés de rose, saumon, rose clair, toute une variété de blancs : blanc rose, blanc jaunâtre, blanc verdâtre, blanc beige (mastic ?), parfois même du jaune clair. Les ombres qui accentuent le dessin de la bouche, du nez ou des yeux sont en brun violacé et gris mauve. La chevelure est en gris-brun avec, çà et là, des éclats plus vifs en brique et moutarde ; le dessin du voile est fait de deux lignes de tessères dans la gamme des verts (un ton foncé, un ton clair). Le *modius* et la corne d'abondance présentent visiblement un aspect métallique (dégradé brique, moutarde, jaune foncé, jaune) ; les ombres sont rendues en brun foncé et brun et la tache lumineuse sur la surface polie et bombée des objets est faite d'une ligne de tessères blanches.

La gamme utilisée pour les fruits n'est pas moins nuancée : du brun violacé au rose clair, en passant par un dégradé brique, rose, saumon ou du brun violacé au jaune clair par un dégradé moutarde, jaune foncé. Les feuillages sont en deux tons de vert : vert-gris et vert d'eau. La corne d'abondance, l'épi de blé, les fruits de la chevelure sont autant d'éléments qui pourraient déjà, s'il en était besoin, suggérer une identification de ce personnage [315] avec la Terre nourricière : c'est bien d'elle qu'il s'agit ici, ainsi que l'atteste en effet l'inscription grecque Gê (Γῆ), placée de part et d'autre du *modius*.

Les médaillons octogonaux

Il n'est guère étonnant dès lors de trouver dans les octogones qui entourent le médaillon central des figures représentant les Saisons : l'Automne au sud-est, l'Hiver au nord-est, le Printemps au nord-ouest. La figure de l'Été qui se trouvait au sud-ouest a complètement disparu, toujours semble-t-il au moment de la transformation de la salle en bain : la canalisation (?) qui traverse en diagonale tout le tapis s'élargit en effet au sud-ouest, détruisant ainsi totalement le tableau.

La figure de l'Automne est la seule qui soit entièrement conservée avec son double encadrement (pl. XVI.2). L'octogone central (diamètre : 0,683 m) est en effet cerclé de deux bordures : la première (largeur : 0,051 m) est constituée d'un dégradé de couleurs (noir, moutarde, jaune foncé, jaune, blanc) ; un filet (sur trois cubes de largeur) la sépare d'une deuxième bordure (largeur : 0,11 m) à ruban ondé alternativement brique, rose, saumon, blanc et vert-gris, vert d'eau, blanc verdâtre, blanc, sur fond noir.

Le buste légèrement tourné vers la gauche — l'épaule droite trouant l'espace au premier plan, l'épaule gauche fuyant vers l'arrière —, la tête de trois-quarts vers la gauche, l'Automne est représenté sous les traits d'une jeune femme au visage plein, aux formes épanouies. Deux grandes ailes (dans des tons subtilement harmonisés de brun violacé, brun foncé, brun, gris-brun, vert-gris, moutarde et jaune) jaillissent de derrière les épaules, de part et d'autre de la tête. Drapée sur la poitrine, la tunique rose (dessin des plis et ombres en brun violacé, rouge brique et rouge vermillon) s'attache par un anneau sur l'épaule droite. Un pan de manteau (dans les tons blanc cassé, blanc avec ombres en brun, gris-brun) recouvre l'épaule gauche.

La gamme utilisée pour le rendu des chairs comporte dans l'ensemble une dominante plus rose (rose foncé, rose, saumon, rose clair, blanc cassé, jaune clair, blanc) que dans la figure de Gê ; pour les ombres dans le visage, on s'est servi des mêmes tessères gris-brun, gris

mauve. Les yeux bruns, en amandes, sont tournés vers la droite, le nez droit, la bouche petite, le menton lourd, les oreilles garnies de pendants. La tête est ceinte d'une couronne de grenades aux couleurs chaudes, du brun violacé, rouge brique (pour les contours), moutarde au rose, rose clair et même jaune clair. Un feuillage très léger — en gris, vert-gris avec quelques cubes vert d'eau — jaillit des fruits. Au centre de la couronne, à l'endroit où la chevelure se divise en deux bandeaux encadrant le front, se dresse un curieux élément pointu, en forme de flamme, clair au centre (blanc cassé), foncé sur les côtes (moutarde et brun violacé), pour donner l'illusion d'un volume arrondi. La couronne de fruits et sans doute aussi l'élément qui en constitue le centre — et sur lequel on reviendra — suffiraient à eux seuls à identifier sans aucun doute la figure avec l'Automne : l'inscription qui s'étale dans le haut du médaillon, de part et d'autre de la tête, ΜΕ/ΘΟ/ΠΩΡΙ/ΝΗ (μετοπωρινή), le confirme de manière irrécusable.

Les figures de l'Hiver et du Printemps (toutes deux également désignées par une inscription : ΧΙΜ/ΕΡΙΝΗ (χειμερινή) et ΕΑΡΙ/ΝΗ (ἐαρινή) sont fragmentaires : elles ont été sectionnées à même hauteur dès l'Antiquité par l'établissement à cet endroit d'une [316] rigole, en communication, semble-t-il, dans l'angle nord-est, avec le canal qui traversait la salle en diagonale. Il ne subsiste aujourd'hui de ces deux bustes que la tête et la partie supérieure des ailes. Le personnage de l'Hiver a la tête enveloppée d'un voile d'un très beau gris mauve (dessin en brun violacé) dissimulant presque entièrement la chevelure dont seul apparaît le départ des bandeaux sur le front. Le visage, aux traits particulièrement fins — dessin nuancé des yeux à l'expression mélancolique, nez mince, bouche petite —, est légèrement tourné vers la gauche et ce mouvement est encore accentué par la direction même du regard. La palette est très semblable à celle qui a été décrite pour l'Automne : les tons du voile qui recouvre la tête, de même que le dessin des sourcils en brun violacé, donnent cependant à l'ensemble du tableau une dominante — brun-mauve d'un effet parfaitement hivernal. La couleur même des ailes — dans les tons brun, gris verdâtre — est également adaptée à la saison. Au bas de l'aile gauche, on distingue un élément malheureusement très fragmentaire (dégradé de l'extérieur vers l'intérieur : brique, moutarde, jaune alternant avec des cubes noirs) qui doit être sans doute ce qui reste d'un attribut que portait la jeune femme[4].

La dernière figure conservée, le Printemps, coiffée d'une couronne de fleurs tressées (dégradé de l'extérieur vers le centre : brique, rose, saumon, rose clair, blanc cassé, blanc) d'où s'échappe un feuillage léger (vert-gris), a la tête de trois-quarts vers la gauche, la direction du regard accentuant encore ce mouvement. La chevelure (dessin en noir ; mèches : moutarde, brun violacé, gris-mauve, gris) partagée par une raie centrale, est disposée en bandeaux sur le front et descend sur les épaules en entourant régulièrement le visage ; seuls les pendants d'oreilles sont visibles ; le visage, à l'expression boudeuse, est exécuté dans la gamme de tons qui a servi pour les autres figures ; la palette utilisée pour le rendu des ombres est particulièrement riche, ajoutant aux brun-violacé et gris-mauve habituels, du moutarde et du jaune. Comme on l'a noté pour l'Hiver, le coloris des ailes est à nouveau adapté à la saison : les tons de vert dominent (vert-gris, vert d'eau) et l'ensemble donne une impression de clarté (vert-gris, vert d'eau, blanc cassé, blanc). [317]

4. Sur les attributs de l'Hiver, cf. ci-dessous, p. 206 et nn. 87 et 89.

Les éléments géométriques.

Losanges (long. : 1,02 m ; larg. : 0,557 m) :

au nord : (seule la moitié inférieure vers le médaillon central subsiste) motif de svastika (brique sur fond blanc) ;

au sud : losanges en perspective (dégradé moutarde, jaune, blanc sur fond noir) ; entre les losanges, motif de méandre également en perspective (alternativement brique, rose, blanc / rose, saumon, blanc et vert-gris, vert d'eau, blanc / vert d'eau (deux rangs), blanc) ;

à l'est et à l'ouest : lignes de petits losanges diversement colorées (d'est en ouest : successivement noir, blanc, blanc cassé, vert d'eau, vert-gris, noir, blanc, rose, brique, noir, blanc, jaune, moutarde, noir, blanc, blanc cassé, vert d'eau, vert-gris, noir).

Demi-cercles (diam. : 1,01 m) :

au nord : motif résultant de la combinaison d'un demi-quatre-feuilles (dégradé, des extrémités de la feuille vers le centre : blanc, blanc cassé, vert d'eau, vert-gris) et d'une [318] demi-rose à pétales bilobés (dégradé des bords du pétale vers le centre : saumon, rose, brique) ; au-dessus de chaque pétale, un bouton de lotus (blanc avec un point noir au centre) dans un rinceau stylisé (blanc sur fond vert-gris) ; de part et d'autre de chaque pétale, un petit disque jaune sur fond noir ;

au sud : conque à pans diversement colorés (seules sont conservées les parties gauche et inférieure droite ; dégradé de chaque pan de l'extérieur vers le centre : moutarde, jaune foncé, jaune, blanc, vert-gris, vert d'eau, blanc cassé, blanc, brique, rose, saumon, blanc, moutarde, jaune, vert-gris, vert d'eau, brique, rose, saumon) ;

à l'est et à l'ouest : triangle équilatéral à décor d'écailles imbriquées uniformément blanc ; dans les arcs de cercle de part et d'autre du triangle, dégradé de couleurs : brique, rose, saumon, blanc, noir / vert-gris, vert d'eau, blanc cassé, blanc, noir / moutarde, jaune foncé, jaune.

Quarts de cercles (rayon : 0,509 m) :

angles sud-ouest et nord-est : chevrons en arc-en-ciel («rainbow» : brique, rose, blanc, noir / vert-gris, vert d'eau, blanc, noir / moutarde, jaune, blanc, noir) ;

[319] angle sud-est : au centre, un quart de quatre-feuilles (cubes posés sur la pointe ; de gauche à droite, succession de blanc, noir, brique, rose, saumon, blanc, blanc cassé, vert d'eau, vert-gris, noir, blanc) ; à droite du quatre-feuilles, décor végétal de feuilles de lierre (blanc sur fond brique) ; à gauche, même motif (feuilles mi-jaunes, mi-blanches sur fond vert-gris) ;

le motif de l'angle nord-ouest est détruit mais on peut le supposer semblable à celui de l'angle sud-est puisqu'aussi bien angles sud-ouest et nord-est se répondaient.

Triangles (base : 1,02 m ; haut. : 0,255 m) :

Encadrement identique pour tous ; de l'extérieur vers l'intérieur : noir, moutarde, jaune, blanc ;

du côté nord : à l'est : succession de triangles de plus en plus petits en arc-en-ciel (cubes posés sur la pointe : noir, brique, rose, blanc, noir, vert-gris, vert d'eau, blanc, noir) ;

à l'ouest : succession de trois triangles en arc-en-ciel (utilisation des cubes deux par deux ; dégradé alternativement noir, vert-gris, vert d'eau, blanc cassé, blanc et noir, brique, rose, saumon, blanc) ;

du côté sud : à l'est : cf. nord-ouest ; à l'ouest : chevrons en arc-en-ciel (cubes posés sur la pointe : noir, brique, rose, blanc / noir, vert-gris, vert d'eau, blanc) ; du côté est : au nord : détruit ; au sud : cf. nord-ouest ;

du côté ouest : au nord : chevrons en arc-en-ciel (cubes en lignes : brique, rose, blanc, noir / vert-gris, vert d'eau, blanc, noir) ; au sud : détruit.

Déterminés par l'entrecroisement des structures de base, subsistent, entre l'arc de cercle (partie convexe) et l'angle obtus du losange — à l'extérieur — seize espaces ornés de deux petits triangles rectangles (blanc avec un cercle noir dans l'angle droit) opposés par la pointe, à l'intérieur d'une large bordure (de l'extérieur vers l'intérieur : moutarde, jaune, blanc).

La mosaïque à écailles (env. 4,70 x 2,70 m) :

L'abside de la salle AW est pavée d'une mosaïque à écailles imbriquées en lignes horizontales et verticales alternativement blanches et jaunes. Une bande moutarde (d'environ 0,05 m) souligne le raccord avec la mosaïque à médaillons mais aucune bordure n'encadre le motif d'écailles le long du mur de l'abside.

III. ÉTUDE TYPOLOGIQUE ET ICONOGRAPHIQUE

Le schéma de composition du tapis central, aux losanges entrecroisés recoupés par des cercles (fig. 1, dans le texte), est bien connu au Proche-Orient[5]. On le trouve à la fin du IVe siècle dans l'aile sud de l'église de Qausiye à Antioche[6] et dans l'église de Saint-Nil, à Kurnub-*Mampsis* dans le Negev[7] ; au Ve siècle, dans les bas-côtés nord et sud (sixième panneau seulement) de l'église de Khalde[8] ; au Ve ou VIe siècle, dans la nef centrale de la synagogue d' 'Ain Duq[9] ; dans le courant du VIe siècle, à Gerasa, dans les entrecolonnements de la nef centrale et de la chapelle nord-ouest de Saint-Procope[10] ; à Siyagha, dans la

5. Cf. déjà les listes de M. AVI-YONAH, Mosaic Pavements in Palestine, *Quart. dept. ant. Pal.*, III, 1934, p. 59 (index des motifs : H 5) ; S. J. SALLER, *op. cit.*, p. 219 ; D. LEVI, *op. cit.*, n. 56 pp. 423-424.
6. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 423-424 et pl. CXIV.
7. A. NEGEV, Mampsis — eine Stadt im Negev, *Antike Welt*, III, 1972, pp. 15-16 et fig. 5 (p. 14 pour la date de l'église).
8. M. CHEHAB, *op. cit.*, p. 111 et pll. LXIX-LXXI et LXXVII (à cette différence près qu'un ruban ondé remplace le bandeau arc-en-ciel).
9. H. VINCENT, Le sanctuaire juif d' 'Ain Douq, *Rev. Bibl.*, XVI, 1919, pp. 536-537 et fig. 1 ; M. AVI-YONAH, *loc. cit.*, II, 1933, n° 69, pp. 156-157 ; H. VINCENT, Un sanctuaire dans la région de Jéricho. La synagogue de Na'arah, *Rev. Bibl.*, LXVIII, 1961, p. 168 et pll. VII, XII-XIX (les éléments constitutifs des losanges sont soit des tresses alternant avec des bandeaux arc-en-ciel, comme à Apamée, soit des tresses alternant avec une frise de fleurs de lotus).
10. F. M. BIEBEL *apud* C. H. KRAELING, *Gerasa. City of the Decapolis* (New Haven, 1938), pp. 338, 340 et pll. LXXX d et LXXXIII d. Les éléments constitutifs des losanges sont ici très

basilique du Mont-Nébo[11] ; dans le narthex de l'église de Suhmata, daté de 558[12] ; dans la basilique du lieu-dit [321] el-Habs à Seilun[13] ; dans une maison, à Beit-Jibrin, comme motif de bordure[14] ; sur un pavement de Beersheba[15] ; dans l'aile sud de la basilique de Tell Hassan à Jéricho[16] ; dans l'église de Deir el-'Adas[17] ; dans la nef de l'église de Ma'on[18] et dans la crypte de Saint-Elien à Madaba, tout à la fin du VI[e] siècle[19]. Mais l'expansion de ce schéma n'est pas limitée à la Syrie et à la Palestine ; on le trouve dans d'autres provinces également : dans l'église de Milet, à l'époque de Justinien[20] ; dans le baptistère de la basilique de Pitsounde, sur la Mer Noire, au IV[e] siècle[21] ; dans la nef centrale de la basilique C d'Amphipolis[22], dans la basilique de Trieste[23] et même sur des pavements

---

variables : on y rencontre des motifs courants tels que chevrons, tresses ou câbles mais aussi des décors plus rares, tels que ligne brisée, succession de disques circulaires et elliptiques, motifs à base de croix. Ce schéma est présent encore ailleurs à Gerasa comme motif de remplissage à l'intérieur d'une composition et non comme structure même de cette composition : dans le bas-côté sud de Saint-Procope (*ibid.*, pl. LXXXIII a) et dans l'église de la synagogue (*ibid.*, p. 324 et pl. LXVI a).

11. S. J. SALLER, *op. cit.*, pp. 218-219 et pl. 88-89.
12. M. AVI-YONAH *apud* M. AVI-YONAH et N. MAKHOULY, The Byzantine Church at Suhmata, *Quart. dept. ant. Pal.*, III, 1934, p. 94 et pll. XXV, 1 et XXVII, 1.
13. H. KJAER, The Excavation of Shiloh 1929. Preliminary Report, *Journ. Pal. Orient. Soc.*, X, 1930, pp. 161-162 et fig. 39 ; ID., Shiloh. A summary Report of the Second Danish Expedition, 1929, *Pal. Explor. Fund*, 1931, pp. 85-86 et fig. 14 ; M. AVI-YONAH, *loc. cit.*, III, 1934, n° 302, p. 41.
14. M. AVI-YONAH, *loc. cit.*, II, 1933, n° 23, p. 146.
15. M. AVI-YONAH, *loc. cit.*, III, 1934, n° 335 (3), p. 49 et pl. XIV 2. Les bandes formant les losanges sont ornées alternativement d'un ruban ondé et d'une frise de peltes et de carrés posés sur la pointe.
16. D. C. BARAMKI, An Early Byzantine Basilica at Tell Hassan, Jericho, *Quart. dept. ant. Pal.*, V, 1936, p. 82 et pl. LI, 1 ; D. LEVI, *op. cit.*, n. 56 p. 424 date cette église du VI[e] siècle.
17. S. ABDUL-HAK, Nazarat fi al-fann al-suri qabl al-lslam. Fann al-fusayfisa' al-Suri fi al-'asr al-Misihi (Considérations sur l'art syrien avant l'Islam. Art de la mosaïque syrienne à l'époque chrétienne), *Ann. arch. Syrie*, XI-XII, 1961-1962, pl. V (tresse et frise de fleurs de lotus).
18. R. DE VAUX, *loc. cit.*, p. 235, pl. X (plan) et fig. 3. Alternance de tresse et de frise à fleurs de lotus ou de postes et de ruban déroulé.
19. R. DE VAUX, *loc. cit.*, p. 235 ; S. J. SALLER, *op. cit.*, p. 219 et pl. 89, 2 ; D. LEVI, *op. cit.*, n. 56 p. 424. — Il faudrait peut-être citer, pour la Palestine, un dernier exemple de ce même schéma ; c'est le pavement de l'église de la Sainte-Croix à Jérusalem mais il n'est guère sûr, semble-t-il, que ces mosaïques ne soient pas une copie médiévale d'après un original du VI[e] siècle (cf. M. AVI-YONAH, *loc. cit.*, II, 1933, n° 106, p. 163 ; D. LEVI, *op. cit.*, n. 56 p. 424).
20. H. KNACKFUSS, *Der Südmarkt und die benachbarten Bauanlagen = Milet*, I. 7 (Berlin, 1924), pl. XXV. Il s'agit ici d'un motif de remplissage : deux losanges entrecroisés (alternance de tresse/perles et pirouettes) dans un carré.
21. A. VOSTCHININA, Mosaïques gréco-romaines trouvées en Union Soviétique, in : *La mosaïque gréco-romaine* (Paris, 1965), p. 323 et fig. 11.
22. J.-P. MICHAUD, Chronique des fouilles en 1968-1969, *Bull. corr. hell.*, XCIV, 1970, p. 1071, fig. 410 ; J.-P. SODINI, *loc. cit.*, p. 733.

africains : à Timgad, dans une maison de l'époque de [322] Trajan (remaniée ultérieurement)[24] ; à Hippone, dans une salle de la maison privée annexée au IV[e] siècle à la grande basilique[25] et enfin encore au IV[e] siècle dans les thermes d'Henchir Safia[26].

Ce schéma de composition, le plus généralement à base de tresses et de bandeaux arc-en-ciel[27], a pour effet, comme le double méandre — également formé d'une tresse alternant avec un bandeau arc-en-ciel[28] (ou câble) — de déterminer différents panneaux propres à recevoir une décoration. La combinaison de losanges recoupés par un arc de cercle permet toutefois d'obtenir une variété plus grande dans les formes (cercles, demi-cercles, quarts de cercles, octogones, losanges, triangles) et surtout de créer des espaces plus petits, mieux adaptés à un motif unique ; c'est sans doute ce qui explique la vogue dont il a joui au VI[e] siècle dans les pavements d'églises en Palestine, à une époque où précisément la représentation de grandes scènes — nécessairement bibliques — devait être réservée aux parois ou aux plafonds, après l'édit de Théodose. Dans l'ensemble, le schéma a donc été utilisé plus souvent pour couvrir de vastes surfaces rectangulaires où il [323] produit l'effet d'un tapis uniforme[29]. Dans la salle AW d'Apamée, il est appliqué par contre à un espace

---

23. B. FORLATI TAMARO, Il cosidetto oratorio e la basilica paleocrisliana di Trieste, *Rend. Pont. Acc. rom. arch.*, XLIII, 1970-1971, p. 262 et pll. I et II.
24. S. GERMAIN, *op. cit.*, n° 70, p. 60 et pl. XXVII (deux motifs de tresse). — Un autre exemple à Timgad (église située au-delà de la porte de Lambèse) n'est plus connu que par un dessin : *ibid.*, n° 234, p. 146 et pl. LXXXV.
25. E. MAREC, *op. cit.*, p. 119 et fig. b p. 114 ; cf. aussi J. LASSUS, L'archéologie algérienne en 1958, *Libyca*, VII, 1959, p. 335, à propos de Henchir Safia ; S. GERMAIN, *op. cit.*, p. 60, à propos de Timgad.
26. J. LASSUS, *loc. cit.*, p. 335 et fig. 90-91. La mosaïque des thermes de Trajan à Acholla, citée à titre de comparaison, ne peut être retenue car elle présente un motif de carrés entrecroisés et non d'hexagones. — Quant au pavement de Cherchel-Cap Tizerine, considéré comme l'exemple le plus ancien connu (II[e] siècle) en noir et blanc (cf. J. LASSUS, L'archéologie algérienne en 1959, *Libyca*, VIII, 1960, pp. 30-31 et fig. 15 ; S. GERMAIN, *op. cit.*, p. 60), il présente en fait un schéma apparenté à celui qui est étudié ici mais non identique. Les losanges sont recoupés par une droite et non un arc et donnent donc naissance à de véritables hexagones (irréguliers et très allongés). Le motif d' «hexagones croisés» (J. LASSUS, *ibid.* ; en fait, les hexagones ne sont pas, à proprement parler, croisés mais bien plutôt superposés) est complété par de grands octogones — bases du schéma — et de petits hexagones réguliers.
27. Il est à remarquer que dans tous les exemples africains — qui semblent être les plus anciens — le motif est seulement à base de tresses.
28. Pour la vogue de ce schéma de composition, cf. J. BALTY, Une nouvelle mosaïque du IV[e] siècle dans l'édifice dit «au *triclinos*» à Apamée, *Ann. arch. ar. syr.*, XX, 1970, p. 88 ; ici-même pp. 177-190.
29. Dans les thermes d'Henchir Safia (cf. ci-dessus, n. 26), où ce schéma est également appliqué à une salle rectangulaire, l'effet obtenu n'est pas du tout le même, en raison des proportions respectives des différents éléments : les losanges et les cercles déterminés par les figures entrecroisées sont beaucoup plus grands que l'octogone autour duquel ils dessinent une sorte d'encadrement. La structure même du schéma perd dès lors toute importance.

rigoureusement carré, où les proportions sont calculées en vue d'une parfaite symétrie[30]. La composition même contribue à attirer l'attention vers le médaillon central d'où partent et autour duquel rayonnent les autres motifs, losanges à décor géométrique ou octogones figurés des angles.

A Hippone[31], où le schéma est pourtant utilisé aussi dans le cadre d'une salle carrée, l'effet produit est tout à fait différent. C'est que les proportions adoptées jouent également un rôle important : les losanges étant ici démesurément allongés, l'arc qui en recoupe l'extrémité est considérablement réduit et le cercle central, qui constitue à Apamée un pôle rayonnant, n'est plus dans cet autre exemple qu'un point insignifiant ; les demi-cercles et quarts de cercles disparaissent presque complètement au profit des losanges et triangles ; les lignes mêmes de la composition sont à peine encore perceptibles[32].

Un autre parti original tiré de ce schéma est celui que l'on remarque à Timgad[33] : pour décorer une salle également carrée, on a utilisé un seul groupe de deux losanges de très grandes dimensions. L'on obtient dès lors un important octogone central flanqué d'un triangle équilatéral sur chacun des côtés du carré et un quart de cercle dans chacun des angles. C'est le type du motif de remplissage[34] étendu aux dimensions de toute une salle.

Mais ces applications à une surface carrée sont néanmoins rares et c'est en fait dans le tapis rectangulaire, ainsi qu'on l'a dit, que ce schéma a trouvé sa plus grande expansion.

[324] Les motifs géométriques exploités dans la mosaïque de la salle AW appartiennent pour la plupart au répertoire courant du «rainbow style». Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de reprendre l'examen de décors aussi fréquents que la tresse, le méandre, le bandeau arc-en-ciel (ou câble), les chevrons ou les postes. On ne retiendra ici que quelques spécimens plus rares et plus susceptibles peut-être de fournir quelque indication chronologique précise.

Le plus original — sinon le plus réussi — de ces motifs est certainement celui qui résulte de la combinaison d'un demi quatre-feuilles et d'une demi-rose à pétales bilobés. On ne le retrouve nulle part comme ornement d'un demi-cercle ; mais le motif entier du quatre-feuilles combiné à la rose apparaît à plusieurs reprises à Antioche, inscrit dans un carré ou un octogone aux bains D[35], dans un carré aux bains C[36], dans un cercle sur une mosaïque fragmentaire du secteur 16-O[37] et enfin à nouveau dans un carré à la maison du «rinceau aux oiseaux»[38]. Ces différents parallèles offrent avec l'exemplaire de la salle AW une très grande similitude dans le dessin [325] mais non dans la coloration des

---

30. Avec quelques très légères variantes dues à l'imprécision dans l'exécution, le diamètre des cercles et demi-cercles est égal à la hauteur des losanges, à la base des triangles et au diamètre des octogones.
31. E. MAREC, *op. cit.*, fig. b p. 114.
32. Pour un autre exemple où apparaît le rôle joué par les proportions adoptées dans l'effet produit, cf. ci-dessus n. 29.
33. S. GERMAIN, *op. cit.*, pl. XXVII
34. On le trouve à Gerasa (ci-dessus n. 10) et à Milet (ci-dessus, n. 20).
35. D. LEVI, *op. cit.*, pl. CXVII c et f.
36. *Ibid.*, pl. CXVIII c.
37. *Ibid.*, pl. CXX a.
38. *Ibid.*, pl. CXXXVIII a.

surfaces : à Apamée, en effet, chaque élément (feuille ou pétale) est traité pour lui-même dans la répartition des masses colorées ; à Antioche, les tessères de couleur dessinent une surface annulaire à laquelle se superpose en dessin linéaire blanc le motif du quatre-feuilles/rose à pétales bilobés[39]. Un motif identique est utilisé à Misis, l'antique Mopsueste[40]. C'est également à Misis, dans un pavement de la nef nord du *martyrion*, que l'on trouve le motif du bouton de lotus à tige stylisée[41], qui se rencontre encore à Apamée, ornant les écoinçons d'un grand losange dans un tapis sous la «cathédrale de l'est»[42] ; les enroulements terminaux de la tige. sont toutefois remplacés par un décor de feuilles de lierre. Ce même décor, fréquent dans la série, encore inédite, des mosaïques conservées sous la «cathédrale de l'est», est à nouveau présent dans l'un des angles de la salle AW[43]. L'origine clairement végétale de ce motif est confirmée par son utilisation dans la mosaïque de Khirbet Muqa où des rameaux feuillus, déjà fortement stylisés, sortent encore d'un canthare à godrons[44]. Le traitement des tiges en volutes rappelle de très près le motif végétal stylisé qui souligne le bouton de lotus dans la mosaïque des Saisons[45]. Ce décor de tiges en volutes et de feuilles de lierre apparaît également à Baalbeck-Suwediye, servant de bordure à l'inscription de Patrikios[46] et de garniture d'écoinçons dans la mosaïque des Sages[47].

Un autre motif rare est celui du losange orné de losanges plus petits, en lignes horizontales successives ; présent à deux reprises dans la mosaïque [326] des Saisons, il se retrouve absolument identique, jusqu'au dégradé même, sous la salle BH de la «cathédrale de l'est» à Apamée[48]. Un motif très semblable existe aux bains E[49] et à la maison de la «table servie » (niveau supérieur)[50] à Antioche : la seule différence est qu'il s'agit ici d'un carré avec des diagonales de carrés plus petits, posés sur la pointe. Le même décor apparaît dans une chapelle de l'église donatiste à Timgad où une série de rectangles très allongés

---

39. Une autre différence avec les parallèles suggérés réside dans les dimensions exceptionnellement importantes données au motif à Apamée.
40. L. BUDDE, *Antike Mosaiken in Kilikien*, I. *Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuhestia* (Recklinghausen, 1969), fig. 23 et pl 111.
41. *Ibid.*, fig. 30 et pll. 135 et 137.
42. F. MAYENCE, La VIe campagne de fouilles à Apamée, *Bull. Mus. roy. art hist.*, 3e sér., X, 1938, fig. 3 p. 101 (= *L'ant. class.*, VIII, 1939, pl. IV) ; V. VERHOOGEN, *Apamée de Syrie aux Musées royaux d'art et d'histoire* (Bruxelles, 1964), pl. 12 ; J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques du IVe siècle sous la «cathédrale de l'est», in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969-1971* (Bruxelles, 1972), pl. XLVIII. 1.
43. Cf. ci-dessus, p. 197.
44. J. Ch. BALTY *apud* J. Ch. BALTY, K. CHEHADE et W. VAN RENGEN, *Mosaïques de l'église de Herbet Muqa = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, fasc.4 (Bruxelles, 1969), fig. 3 p. 11, p. 12 et pl. IV. 1.
45. Cf. ci-dessus, p. 196.
46. M. CHEHAB, *op. cit.*, pl. XXI 1.
47. *Ibid.*, pl. XV.
48. Encore inédit.
49. D. LEVI, *op. cit.*, pl. CIX a-b.
50. *Ibid.*, pl. CXXV a.

contiennent des lignes diagonales de carrés dont les dimensions varient d'un rectangle à l'autre[51]. Enfin, dans la bordure entourant le panneau des Thérapénides, on rencontre un rectangle rempli, en lignes horizontales de même couleur, de parallélogrammes posés sur la pointe[52].

Le motif de coquille, qui orne le demi-cercle sud du tapis, est très répandu dans l'art romain, que ce soit en architecture ou en mosaïque[53]. Il existe en fait sous deux formes : la coquille à rayons vers le bas — particulièrement bien représentée à Timgad[54] — et la coquille radiée vers le haut, telle qu'elle apparaît dans la salle AW. Cette variante est utilisée comme décor d'abside : c'est le cas notamment à *Verulamium* (St. Albans)[55] et à Northleigh[56], en Occident, et, pour l'Orient, à Antioche, dans les bains d'*Apolausis*[57]. Ce dernier exemple offre avec le pavement **[327]** d'Apamée un parallèle très proche, à cette différence près cependant que, plus stylisé, le motif perd toute profondeur ; les rayons, en effet, terminés à Apamée par un arc concave destiné à rendre le creux de la coquille, ont à Antioche une extrémité en triangle ou en arc convexe d'un dessin absolument plat.

Deux autres mosaïques d'Antioche — du complexe de Yaqto[58] et de l'église de Qausiye[59] — pourraient être citées encore à titre de comparaison bien qu'elles ne présentent pas à proprement parler le motif de la coquille mais celui de la roue à rayons (deux coquilles accolées formant, selon le terme de D. Levi, une «rosace coquillée»[60]) ; un autre exemple où le relief est plus accentué encore peut être relevé à l'église de Khalde, au Liban[61].

Dans les églises du VIe siècle où était utilisée la composition en losanges recoupés par des cercles, le motif de la coquille jouit d'une vogue considérable, comme ornementation des demi-cercles et des quarts de cercles. Il est exécuté à cette époque soit avec la volonté

---

51. S. GERMAIN, *op. cit.*, n° 188, pp. 124-125 et pl. LXIII. — Le motif du carré orné de diagonales de carrés plus petits figure également, à deux reprises, à la synagogue d'Apamée, les carrés de remplissage étant toutefois de dimensions plus réduites : cf. V. VERHOOGEN, *op. cit.*, pll. 15-16.
52. F. MAYENCE, *loc. cit.* ; V. VERHOOGEN, *op. cit.* ; J. Ch. BALTY, *loc. cit.*
53. Pour une étude approfondie de ce motif, cf. M. BRATSCHKOVA, Die Muschel in der antiken Kunst, *Bull. Inst. arch. bulg.*, 2e sér., XII, 1938, pp. 1-131 et aussi, pour un résumé, D. LEVI, *op. cit.*, pp. 432-433.
54. S. GERMAIN, *op. cit.*, pll. II, X, XIX, XLVI, XLVII, LVIII, LXXXV ; pour un exemple à Dougga, cf. aussi Cl. POINSSOT, Quelques remarques sur les mosaïques de la Maison de Dionysos et d'Ulysse à Thugga (Tunisie), in : *La mosaïque gréco-romaine* (Paris, 1965), fig. 23.
55. M. BRATSCHKOVA, *op. cit.*, cat. n° 319 ; R. G. COLLINGWOOD et M. V. TAYLOR, Roman Britain in 1930, *Journ. Rom. Stud.*, XXI, 1931, pl. XIX, 2. Il s'agit ici d'une mosaïque du IIe siècle où la coquille est représentée de manière tout à fait réaliste, sans aucune stylisation ; on ne peut encore parler de motif géométrique.
56. D. J. SMITH, Three Fourth-Century Schools of Mosaic in Roman Britain, in : *La mosaïque gréco-romaine, cit.*, fig. 16.
57. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 432-433 et pl. LXVII d.
58. *Ibid.*, p. 422 et pl. CXII a.
59. *Ibid.*, p. 424 et pl. CXIII b.
60. *Ibid.*, p. 422.
61. M. CHEHAB, *op. cit.*, p. 112 («rosace étalée en ombelle») et pl. LXXII. 1.

encore de rendre le relief — c'est le cas à Ma'on[62] —, soit stylisé et plat, avec des rayons dont l'extrémité arrondie évoque plutôt des pétales de fleurs[63] — comme à Seilun[64] ou Beersheba[65] — ou encore en forme d'hélice à palettes triangulaires, comme à Gerasa notamment[66].

Enfin, avant d'aborder le motif en écailles de l'abside, il conviendrait de reprendre brièvement l'étude du ruban ondé qui sert d'encadrement aux médaillons octogonaux. Motif dont on peut suivre l'évolution à Antioche dès le milieu du IIe siècle, le ruban ondé est complété au IVe siècle d'un petit décor de tessères blanches placées en triangle ou encore en L adossés, reliés entre eux par une ligne[67]. C'est sous cette forme qu'il **[328]** apparaît à Apamée, non seulement dans la salle AW mais aussi sous la «cathédrale de l'est», dans la bordure de la mosaïque de *Kallos*[68] et d'un panneau perdu à gauche des Thérapénides[69]. On le retrouve identique, à Antioche, aux bains d'*Apolausis*[70] ; à nouveau, à Apamée, dans la salle AH de l'édifice «au *triclinos*» mais avec la ligne inférieure redoublée[71]. Tous ces parallèles suggèrent une date dans la deuxième moitié du IVe siècle.

Le motif en écailles imbriquées convient particulièrement bien à la décoration d'une abside ou d'une salle demi-circulaire. Il est utilisé comme tel à Timgad avec un effet

---

62. R. DE VAUX, *loc. cit.*, fig. 3 p. 236.
63. C'est sous cette forme que se présente le motif I 8 de M. AVI-YONAH, *loc. cit.*, II, 1933, p. 110 ; cf. aussi D. LEVI, *op. cit.*, n. 72 p. 432 ; pour un motif de ce type à Antioche, dans les bains C, cf. *ibid.*, pl. CXIX a.
64. H. KJAER, *loc. cit.*, fig. 14 p. 85.
65. M AVI-YONAH, *loc. cit.*, III, 1934, n°335 (3), p. 49 et pl. XIV, 2.
66. F. M. BIEBEL, *loc. cit.*, pl. LXXXIII d.
67. Pour l'évolution du ruban ondé, cf. J. Ch. BALTY *apud* J. Ch. BALTY, K. CHEHADE et W. VAN RENGEN, *op. cit.*, p. 19 et nn. 7-11.
68. H. LACOSTE, La VIIe campagne de fouilles à Apamée, *Bull. Mus. roy. art hist.*, 3e sér., XII, 1940, fig. 11 p. 10 (= *L'ant. class.*, X, 1941, pl. X) ; J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques du IVe siècle sous la «cathédrale de l'est», *cit.*, pl. LX, 1-2.
69. F. MAYENCE, *loc. cit.*, fig. 3 p. 101 (= *L'ant. class.*, VIII, 1939, pl. IV) ; V. VERHOOGEN, *op. cit.*, pl. 12 ; J. Ch. BALTY, *loc. cit.*, pl. XLVIII, 1. — Selon G. M. A. HANFMANN, Socrates and Christ, *Harv. Stud. Class. Phil.*, LX, 1951, p. 208, le motif du ruban ondé à décor de tessères blanches en L adossés doit être situé chronologiquement entre le motif à décor de triangles (Antioche : mosaïque d'Hermès, bains D, vers 340) et celui en L adossés avec ligne inférieure redoublée (Antioche : bains d'*Apolausis*, fin du IVe siècle). Je doute, pour ma part, que l'évolution ait été vraiment systématique ; ces différents types ont dû coexister pendant un certain temps : une preuve formelle en est fournie précisément par la mosaïque de *Soteria* aux bains d'*Apolausis* où se rencontrent, dans la même bordure, le motif en L adossés à ligne simple et le même motif à ligne redoublée. On se rappellera par ailleurs que le motif du ruban ondé à decor de petits triangles apparaît déjà dans la bordure des fresques de Doura Europos (première moitié du IIIe siècle) : S. et A. ABDUL-HAK, *Catalogue illustré du Département des antiquités gréco-romaines au Musée de Damas*, I (Damas, 1951), pl. VIII-IX. Ces motifs étaient donc utilisés conjointement dans la mosaïque et dans la peinture.
70. D. LEVI, *op. cit.*, p. 304, fig. 174 (5) p. 452 et pl. CXXI c.
71. J. Ch. BALTY, L'édifice dit «au *triclinos*», in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches 1965-1968*, *cit.*, pl. XLIV. 1.

d'ensemble différent toutefois, chaque écaille étant mi-partie blanche, mi-partie noire[72] ; un autre exemple encore de panneau demi-circulaire présente un décor d'écailles imbriquées en lignes diagonales de même couleur — gris-vert, jaune et rouge —, le cœur de l'écaille étant noir et le bord blanc[73]. Toujours à Timgad, on trouve le motif en lignes horizontales de même couleur, alternativement noir, blanc, rouge, gris-vert, jaune, sur un tapis rectangulaire[74] ; deux autres tapis rectangulaires ont des écailles vert-gris, rouge ou jaune, avec le centre noir **[329]** et le bord blanc[75]. Mais nulle part le motif n'atteint à la grande simplicité qui le caractérise dans l'exemple d'Apamée. On le retrouve d'ailleurs encore, uniformément blanc, sur cette même mosaïque des Saisons, dans les demi-cercles des côtés est et ouest[76]. Enfin, on ne peut manquer non plus **[330]** d'évoquer à propos de ces imbrications d'écailles les semis de roses et de fleurettes auxquels elles sont intimement liées et qui, à une date encore peu assurée, le début du Ve siècle sans doute, deviennent le motif le plus traditionnellement adopté pour la décoration des absides[77].

Le thème des Saisons est très fréquemment figuré dans l'art romain, particulièrement au Bas-Empire[78]. La forme de représentation la plus populaire sur les pavements de maisons est le buste, spécialement propre en effet à la décoration d'un médaillon[79]. Le buste féminin ailé, tel qu'il apparaît dans la mosaïque d'Apamée, constitue un type relativement ancien — le buste masculin est postérieur — dérivé sans doute, à l'origine, des

---

72. S. GERMAIN, *op. cit.*, n°s 98, p. 79 et pl. XXXV et 119, pp. 89-90 et pl. XXXIX.
73. *Ibid.*, n° 184, p. 121 et pl. II.
74. *Ibid.*, n° 222, pp. 141-142 et pl. LXXVI
75. *Ibid.*, n°s 74, p. 64 et pl. XXX et 194, p. 128 et pl. LXVI.
76. Cf. ci-dessus, p. 196. — Ce procédé de pavements en imbrications d'écailles est utilisé encore à Antioche, dans le portique sud de la mosaïque du Phénix (D. LEVI, *op. cit* , p. 351 et fig. 171 p. 451) ; on le retrouve comme fond— mais on ne saurait parler dans ce cas de motif décoratif — dans les mosaïques très soignées à représentations de chasses ou d'animaux (à Antioche : D. LEVI, *op. cit.*, pll. LXX («lion enrubanné») ; LXXVI-LXXVIII (chasse de la *Megalopsychia*) ; LXXXVI (chasses de Dumbarton Oaks, de Worcester) ; LXXXVII-LXXXIX et CLXXV (*martyrion* de Séleucie) ; CLXX-CLXXIII et CLXXVII (chasse de Worcester) ; à Apamée : J. BALTY, *La grande mosaïque de chasse du triclinos = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, fasc. 2 (Bruxelles, 1969), pl. I ; C. DULIERE, *La mosaïque des Amazones = Miscellanea*, fasc. 1 (Bruxelles, 1968), pll. II-III ; à Mopsueste (Misis) : L. BUDDE, *op. cit.*, pll. 144, 147, 149).
77. A Antioche : D. LEVI, *op. cit.*, pl. LXXXIV c (maison d'Aiôn, niveau supérieur) ; à Apamée : J. BALTY, *op. cit.*, pll. VIII-IX, XIII, XVI (salle A du *triclinos*) ; F. MAYENCE, *loc. cit.*, fig. 7 p. 103 (= *L'Ant. class.*, pl. VI fig. 7 ; D. LEVI, *op. cit.*, fig. 177 p. 477) (salle B du *triclinos*).
78. G. M. A. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* (Cambridge Mass., 1951), p. 210.— La liste pour l'Orient est très complète ; on se bornera à ajouter pour Apamée, outre le pavement présenté ici, une inscription très fragmentaire ([τρο]πὴ [θ]ερινή) provenant de l'étage de l'édifice «au *triclinos*» et y attestant l'existence d'une nouvelle mosaïque des Saisons ; pour Tibériade, une mosaïque décorée d'un Zodiaque entouré des têtes des quatre Saisons dans les angles (M. AVI-YONAH, La mosaïque juive dans ses relations avec la mosaïque classique, in : *La mosaïque gréco-romaine*, *cit.*, pp. 325-326 et fig. 2 ; M. DOTHAN, *Qadmoniot*, I, 4, 1968, fig. p. 121 et pl. Je dois à la gentillesse du Dr A. Linfert — que je remercie très vivement — de disposer d'une photocopie du texte de cet article, ainsi que d'une excellente reproduction de la planche).
79. G. M. A. HANFMANN, *op. cit.*, p. 212.

personnifications divines représentées en bustes dans un cadre circulaire, dès l'époque alexandrine[80]. Quant à la composition qui place les figures de Saisons aux quatre angles de la pièce, symétriquement par rapport à un médaillon central, elle devient courante après le milieu du IIe siècle : ce type de composition abstraite pourrait dériver, selon G.M.A. Hanfmann, de l'illustration des manuels populaires d'astronomie ou d'astrologie, qui circulaient en grand nombre dans les capitales hellénistiques. Cette origine hellénistique et orientale du schéma expliquerait sa grande popularité en Orient[81] : l'on citera comme parallèle le plus proche au nouvel exemplaire d'Apamée le tapis de la maison de Gê et des Saisons à Antioche où, se détachant, ici aussi, sur un intense réseau [331] géométrique, les figures des Saisons, disposées aux angles, entourent le médaillon central de Gê[82].

La représentation des différentes figures légèrement de trois-quarts dans le médaillon — telle qu'on l'observe dans ces deux cas — est traditionnelle, au moins jusqu'au début du Ve siècle ; plus tard, la vue absolument frontale sera de règle[83]. Sur le plan même de l'iconographie, au niveau de la recherche d'un prototype, il est difficile d'établir avec les Saisons d'Apamée des parallèles très précis, en raison des destructions qui affectent les figures — destruction complète de l'Eté, partielle du Printemps et de l'Hiver, dont les attributs ont presque entièrement disparu.

Notre effigie de l'Hiver correspond bien, dans son allure générale, au type le plus fréquemment rencontré en Orient au Bas-Empire[84] : tête complètement enveloppée, visage morne et sévère, couleurs sombres. C'est également ainsi que se présente la figure de τροπὴ χειμερινή dans la maison de Gê et des Saisons à Antioche[85] : exemplaire très proche encore

80. *Ibid.*, pp. 212 et 214.
81. *Ibid.*, p. 213.
82. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 346-347 et pll. LXXXI et CLXIX..
83. Cf. les exemples d'Antioche, maison d'Aiôn (D. LEVI, *op. cit.*, pp. 355-356, 576-577 (en particulier n. 89 p. 577) et pl. LXXXIV c-d) ; maison de la chasse de Worcester (D. LEVI, *op. cit.*, p. 365 et pl. XC c-d) ; de Beit Jibrin (G. M. A. HANFMANN, *op. cit.*, II, cat. n° 189, p. 153 ; D. LEVI, *op. cit.*, n. 89 p. 577 et fig. 213, p. 579 ; M. AVI-YONAH, *loc. cit.*, II, 1933, n° 23, pp. 146-148 ; H. VINCENT, Une villa gréco-romaine à Beit Djebrin, *Rev. bibl.*, XXXI, 1922, pp. 260-264 et figg. 1-4) ; de Qabr Hiram (G. M. A. HANFMANN, *op. cit.*, II, cat. n° 193, p. 154 (bibl. antérieure) et figg. 117-120) et Deir Soleib (G. M. A. HANFMANN, *op. cit.*, II, cat. n° 192 p. 154 et fig. 121 ; bibl. antérieure).
84. Les roseaux, tiges de millet ou rameaux d'olivier ceignant la tête de l'Hiver (cf. entre autres exemples, El Djem : L. FOUCHER, *La Maison de la procession dionysiaque à El Jem* (Paris, 1963), p. 40 et pl. VIII d ; p. 53 et pl. XVII b ; ID., *Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1960 = Notes et documents*, nouv. sér., IV (Tunis, s.d. [1961]), p. 26 et pl. X f ; Lyon : H. STERN, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, II. *Lyonnaise*, 1 (Paris, 1967), n°48, pp. 46-47 et pl. XXXI) ; Ostie : G. M. A. HANFMANN, *op. cit.*, II, cat. n°151, p. 150 et fig. 114 ; Tripoli : *ibid.*, cat. n° 135 p. 148 et fig. 112) sont caractéristiques de certaines représentations occidentales mais n'apparaissent pas — à ma connaissance — en Orient.
85. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 346-347 et pl. LXXXI. — Un autre parallèle pour l'attitude générale, légèrement de trois-quarts, et le grand manteau très enveloppant se rencontre à *Thysdrus* (pavement de la maison du Paon), où la figure n'est toutefois pas ailée : L. FOUCHER, *Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1961 = Notes et documents*, nouv. sér., V (Tunis, s.d. [1962]), p. 9 et pl. XI f.

du nôtre où la tête — légèrement inclinée et de trois-quarts vers la [332] gauche — n'a pas encore la frontalité rigide, propre aux représentations tardives de Beit Jibrin ou Qabr Hiram[86]. Sur l'aile gauche de la Saison d'Apamée, se dessine un objet coloré (brique, moutarde, jaune avec des points noirs) incomplet, qui est sans doute la trace d'un attribut que portait la jeune femme. L'attribut le plus généralement caractéristique de l'Hiver, en dehors du grand voile qui lui enveloppe complètement la tête, est un vase ou cruche d'où jaillit l'eau et qui symbolise l'humidité de la saison[87] ; enfin, l'hiver est aussi l'époque de la chasse et c'est pourquoi il peut arriver que la jeune femme tienne dans les bras un ou deux canards ; c'est le cas notamment à Beit Jibrin[88]. L'hypothèse du vase me paraît exclue pour Apamée mais peut-être pourrait-on reconnaître des plumes de volatiles dans les traces colorées qu'on remarque sur l'aile gauche ? Il est difficile de se prononcer avec plus de certitude, vu l'état fragmentaire de la mosaïque à cet endroit[89].

Le problème des attributs ne se pose pas pour la figure du Printemps : le seul encore visible est la couronne de fleurs tressées d'où s'échappent quelques tiges vertes. C'est la même couronne, exécutée selon la même technique de cubes posés sur la pointe dans un dégradé de tons roses, que l'on remarque à Qabr Hiram[90] ; l'ensemble de la figure est toutefois différent, en position absolument frontale. Le parallèle le plus proche, iconographiquement parlant, apparaît [333] sur une mosaïque d'Halicarnasse[91] : même mouvement de la tête et des yeux, même lourde chevelure brune coiffée en bandeaux sur le front et les tempes, mêmes pendants d'oreilles, même nez, même bouche. La couronne a malheureusement disparu. Malgré le traitement beaucoup plus maladroit et la différence dans le dessin de l'aile, on peut affirmer, je crois, que les deux figures reproduisent un modèle identique.

---

86. Cf. ci-dessus, p. 205 et n. 83.
87. C'est le cas notamment à Qabr Hiram (G. M. A. HANFMANN, *op. cit.*, II, fig. 120) et Deir Soleib (*ibid.*, fig. 121) ; à Beit Jibrin, une cruche est représentée dans le champ (H. VINCENT, *loc. cit.*, fig. 3) ; sur les attributs possibles de l'Hiver, cf. D. LEVI, *op. cit.*, p. 87 ; H. STERN, *Le calendrier de 354. Etude sur son texte el ses illustrations* (Paris, 1953), p. 237.
88. H. VINCENT, *loc. cit.*
89. On pourrait peut-être aussi penser à des pommes de pin qui, sur des sarcophages, caractérisent parfois la saison hivernale : cf. F. CUMONT, *La stèle du danseur d'Antibes et son décor végétal. Etude sur le symbolisme funéraire des plantes* (Paris, 1942), n. 4 p. 13.
90. G. M. A. HANFMANN, *op. cit.*, fig. 117. — Une autre confrontation intéressante — pour la couronne, mais aussi l'allure genérale de la figure — s'établit avec une mosaïque de la maison «du Ménandre» à Antioche, représentant Τρύφη : D. LEVI, *op. cit.*, pl. XLVI e.
91. G. M. A. HANFMANN, *op. cit*, II, cat. n° 190, pp. 153-154 ; R. P. HINKS, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum* (Londres, 1933), n° 51 c, pp. 129-130 et fig. 149. — La comparaison avec la figure du Printemps du pavement de Cassiopée au musée de Damas (provenant de Palmyre) est également intéressante pour la présentation du buste de trois-quarts, l'allure générale du visage, le mouvement de la chevelure sur les tempes et les pendants d'oreilles ; la couronne de fleurs est toutefois placée beaucoup plus bas sur le front, à la manière d'une toque, et les ailes largement éployées, comme pour la figure d'Halicarnasse, ont un mouvement très différent aussi. Pour cette mosaïque, cf. S. et A. ABDUL-HAK, *Catalogue illustré, cit.*, pl XX.

La dernière des Saisons représentées à Apamée est l'Automne (pl. XVI.2). Si ce n'est la lourde couronne de fruits qui surmonte sa tête, elle ne porte aucun attribut. Iconographiquement, on peut en rapprocher, pour le [334] mouvement de la tête et l'expression des yeux, pour la couronne de fruits, les boucles d'oreilles, le dessin en pointe de la chevelure sur le front, la coiffure en bandeaux sur les tempes et même l'attache et les plis du vêtement sur l'épaule droite, l'Automne (inscription en hébreu : *Tichrin*) figuré sur une mosaïque du IVe siècle, découverte à Tibériade[92]. Malgré l'absence d'ailes sur le pavement de Palestine et malgré une sensible différence dans l'exécution du tableau, on reconnaît aisément pour les figures un prototype identique. L'Automne de Tibériade ne présente pas toutefois le curieux élément frontal qui fait à la fois l'intérêt et la difficulté de l'Automne d'Apamée[93].

[336] Cet élément en forme de flamme ou de pointe reposant sur une base horizontale se dresse au milieu des fruits de la couronne, à l'endroit où les cheveux séparés par une raie médiane se répartissent symétriquement sur le front. Or, le même élément se retrouve — plus schématique toutefois — au centre de la couronne de pampres et de raisins qui coiffe une autre représentation de l'Automne, dans un angle de la mosaïque du Bon Pasteur d'un oratoire d'Aquileia[94]. G. Brusin, dans l'étude qu'il consacre à ce pavement[95], compare l'effigie de l'Automne à la magnifique tête, bien connue, du Dionysos de la Villa Constantinienne à Antioche[96]. L'objet est ici plus allongé mais renflé à la base et repose, comme pour l'Automne de la salle AW d'Apamée, sur une sorte de socle horizontal. Il ne fait guère de doute — malgré les quelques différences dans l'interprétation des détails — qu'il s'agit bien dans ces trois cas du même élément ; l'analogie entre l'exemplaire d'Apamée et celui d'Antioche se poursuit jusque dans les couleurs mêmes : jaune et blanc ombré de violet, écrit D. Levi dans sa description[97] ; un trait moutarde vient encore nuancer davantage le rendu de l'ombre à Apamée, mais les tons de base sont identiques, destinés à traduire l'aspect brillant d'un objet métallique, doré peut-être. Il faut citer en outre, toujours à Apamée et dans l'édifice «au *triclinos*», le Dionysos de la salle AB (pl. XV.1) — opposé à Héraclès pour un concours de boisson — qui porte également, au centre de sa couronne, un *apex*, assez large à la base et mince au sommet, reposant sur un socle horizontal, pratiquement identique à celui du dieu d'Antioche, ainsi que je l'ai déjà signalé ailleurs[98]. Un cinquième exemple enfin apparaît à Shahba-*Philippopolis* (pl. XV.2) : la figure de Dionysos trônant aux côtés d'Ariane en présence de Maron et d'Héraclès (nouvelle allusion peut-être au concours de boisson ?) est en effet pourvue elle

92. M. AVI-YONAH, La mosaïque juive, *loc. cit.*, pp. 325-326 et fig. 2 ; M. DOTHAN, *Qadmoniot*, I, 4, 1968, fig. p. 121 et pl.
93. Cf. ci-dessus, p. 195.
94. G. BRUSIN, *Aquileia e Grado. Guida breve* (Padoue, 1972), pp. 40-42 et pl. V ; ID., *Due nuovi sacelli cristiani di Aquileia* (Aquileia, 1961), pp. 13-15 et pl. 1 et 4 a.
95. *Ibid.*, p. 14.
96. D. LEVI, *op. cit* , pl. CLXII.
97. *Ibid.*, p. 245.
98. J. BALTY, Une nouvelle mosaïque du IVe siècle dans l'édifice dit «au *triclinos*» à Apamée, *Ann. arch. ar. syr.*, XX, 1970, p. 83.

aussi d'une structure pyramidante placée au centre de la couronne de fruits, structure comportant l'habituel socle horizontal, sur lequel se dresse [337] l'élément vertical bien connu, mais dont la largeur n'est guère ici plus importante à la base qu'au sommet[99].

L'interprétation de cet élément est difficile : il n'est pas douteux qu'il est particulièrement lié à Dionysos et s'il est aussi parfois appliqué à l'Automne, c'est que l'Automne, en tant que saison de la vigne, des vendanges et du vin peut être, semble-t-il, assimilé au dieu lui-même[100]. Mais il resterait encore à résoudre le problème de l'origine de cet *apex* et à déterminer pourquoi il paraît s'attacher spécialement à la personnalité de Dionysos[101].

Une comparaison avec la figure de l'Antinoüs Braschi du Vatican[102] permet peut-être d'entrevoir une ligne de recherche[103]. Antinoüs y est manifestement représenté en Dionysos : la couronne de feuilles et de corymbes de lierre l'atteste à suffisance[104]. Or, du centre de cette couronne jaillit un bouton de feuilles — la nature végétale est ici parfaitement claire — renflé à la base, pointu au sommet et posé sur un socle mouluré [338] circulaire[105]. Cette tête d'Antinoüs rappelle de très près le Dionysos d'Antioche ; à la lumière de cette comparaison, il semble même que l'on soit amené à modifier quelque peu la

---

99. Il m'a été possible de voir dans le courant de l'été 1970 cette mosaïque, jusqu'ici inédite, dans le musée construit à Shahba sur l'emplacement même de la villa romaine, dont les pavements sont ainsi demeurés *in situ*.

100. Il existe à El Djem un parallèle intéressant où la figure féminine de l'Automne est, sans le moindre doute, assimilée à Dionysos, ainsi que l'attestent le port de la pardalide et l'allure générale du visage : cf. L. FOUCHER, *Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1960, cit.*, p. 26 et pl. X e.

101. Pour D. Levi, l'artiste syrien d'Antioche, voulant représenter la *mitra* mystique propre à Dionysos, l'aurait remplacée par un élément de parure en vogue à l'époque et qui d'ailleurs revêtait, lui aussi, une valeur symbolique puisqu'il avait été adopté comme attribut rituel d'Atargatis : cf. D. LEVI, *op. cit.*, p. 248. Cette séduisante explication pouvait convenir au cas particulier du Dionysos de la Villa Constantinienne mais se justifie moins bien — me semble-t-il — à partir du moment où ce type de coiffure n'est plus unique. — Je ne puis me ranger non plus à la solution de G. Brusin, qui consiste à ne voir dans ce curieux élément qu'un simple support, en quelque sorte fonctionnel, de la couronne qui sinon aurait été trop lourde («necessitava tenerne unito l'insieme» : G. BRUSIN, *Due nuovi sacelli cristiani di Aquileia, cit.*, p. 15).

102. Ch. W. CLAIRMONT, *Die Bildnisse des Antinous. Ein Beitrag zur Porträtplastik unter Kaiser Hadrian* (Rome, 1966), n° 27 p. 47 et pl. 21 ; H. VON HEINTZE *apud* W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer im Rom*, 1. *Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran* (Tübingen, 4e éd., 1963), n° 34 pp. 28-29.

103. Cette intéressante comparaison m'a été suggérée par M. Andreas Schmidt-Colinet. Qu'il en soit très vivement remercié ici.

104. Sur le lierre, plante de Dionysos, cf. F. CUMONT, *La stèle du danseur d'Antibes et son décor végétal, cit.*, pp. 30-31.

105. Cette partie a précisément fait l'objet de restaurations (cf. H. VON HEINTZE, *loc. cit.*, p. 28) mais rien n'indique qu'elle soit pour autant moderne.

description de la couronne du dieu, telle qu'on la trouve dans l'ouvrage de D. Levi[106] : le groupement des fruits paraît indiquer en effet qu'il s'agit non de grappes de raisins mais de baies de corymbes et les feuilles ne seraient donc pas de vigne mais de lierre, comme dans la coiffure d'Antinoüs. Quant à l'élément pointu, il présente, de même que la plupart des exemplaires relevés précédemment, la double caractéristique d'être large à la base, mince au sommet et de reposer sur un socle horizontal ; il est toutefois moins stylisé et offre un aspect assurément végétal, à l'inverse des autres auxquels on a voulu donner, par un dégradé de couleurs adéquat, un éclat plutôt métallique. Dans le commentaire qu'elle réserve à cette statue dans la nouvelle édition du *Führer* de W. Helbig, Helga von Heintze suggère de voir dans cet élément une pomme de pin ou un uraeus[107]. Ne pourrait-on songer plutôt à un bouton de lotus[108], tel qu'il caractérise souvent la coiffure d'Isis, nouvelle interprétation qui resterait dans le contexte égyptisant et ne déforcerait en rien l'assimilation Dionysos-Osiris que les divers attributs de cette statue invitent à proposer[109] ?

Le bouton de lotus, symbole de la fertilité du Nil[110], ne pourrait-il avoir pris, dans le climat de syncrétisme propre aux cultes orientaux sous l'empire romain, un sens plus général de fécondité et s'être dès lors attaché à la personnalité de Dionysos ? C'est une des hypothèses que l'on pourrait formuler. Cette hypothèse n'est cependant pas pleinement satisfaisante, ne rendant absolument pas compte du caractère proprement *syrien* de ces **[339]** représentations dionysiaques. Or, c'est précisément ce qui frappe en premier lieu : tous les exemples cités apparaissent en effet sur des mosaïques de Syrie, à l'exception toutefois de l'Automne d'Aquileia — mais ce cas particulier n'est sans doute pas dû au hasard, car les émigrants syriens, notamment apaméens ou antiochéens, étaient nombreux dans toute cette région[111] et les pavements d'Aquileia paraissent être ceux qui offrent en Occident le plus d'affinités avec la mosaïque syrienne.

C'est donc ce côté typiquement syrien du motif qu'il serait intéressant d'expliquer et l'on peut espérer que la découverte d'un document nouveau permettra d'y arriver un jour.

Dans le même contexte de fécondité déjà évoqué, il n'est peut-être pas inutile de rappeler aussi l'objet pyramidant qui, à la manière du bouton de lotus dans la couronne d'Antinoüs, jaillit du milieu des fruits dans certaines cornes d'abondance[112], objet d'une

---

106. D. LEVI, *op. cit.*, p. 245 («the thick mass of hair... is adorned with a graceful crown of tendrils and small bunches of grapes»).
107. H. VON HEINTZE, *loc. cit.*, p. 28.
108. Pour une étude du bouton de lotus en tant que motif décoratif, cf. L. KEIMER, Un motif végétal des époques romaine et copte, *Ann. Serv. antiq. Egypte*, XLVIII, 1948, pp. 179-185 et en particulier pl. VII.—Je dois la connaissance de cet article à mes amis M. et Ph. Derchain ; qu'ils en soient très vivement remerciés ici.
109. H. VON HEINTZE, *loc. cit.*, p. 28.
110. V. TRAN TAM TINH, *Essai sur le culte d'Isis à Pompéi* (Paris, 1964), p. 71.
111. L. RUGGINI, Ebrei e Orientali nell' Italia settentrionale fra il IV e il VI secolo a. C., *Stud. doc. hist. iur.*, XXV, 1959, p. 266 ; en dernier lieu : J. LIEBESCHUETZ, *Antioch. City and Imperial Administration in the Later Roman Empire* (Oxford, 1972), p. 81 et n. 3.
112. C'est généralement le cas pour les cornes qui accompagnent les représentations d'Isis-Fortuna : cf. V. TRAN TAM TINH, *op. cit.*, pll. VII,3 ; XIV,2 ; XVII ; XVIII,1 ; XII,1 ; ID., *Le culte des divinités orientales en Campanie* (Leyde, 1972), fig. 18, pl. XIV et fig. 19 B, pl. XV. — Cet élément

acuité souvent agressive, que sa nature métallique rapproche de l'élément mystérieux de la coiffure dionysiaque. Ne pourrait-il s'agir dans les deux cas d'un même symbole ? La forme pyramidante semblable, ainsi que l'association caractéristique avec les fruits (de la couronne ou de la corne) inviteraient à le croire[113].

[340] La figure centrale du pavement (pl. XV,3) exprime par ailleurs à nouveau l'idée d'abondance. La représentation de Gê n'est pas rare dans l'art de la mosaïque en Orient : il en existe toutefois plusieurs types iconographiques différents. C'est à Antioche que l'on trouve le plus proche parallèle : dans un médaillon circulaire à bordure de postes, apparaît une figure féminine, couronnée de fruits, la tête légèrement [341] tournée vers sa gauche, la chevelure retombant en longues boucles, vêtue d'une tunique attachée sur les épaules et dégageant les bras, tenant à gauche une corne d'abondance chargée de fruits[114]. Si ce n'est la présence du *modius* sur l'exemplaire d'Apamée, les deux figures sont identiques.

Il importe de signaler ici que l'unique élément nécessaire et suffisant à la représentation de Gê est la couronne de fruits ou d'épis de blé[115] ; la corne d'abondance n'est pas indispensable : on la trouve, outre les deux exemples déjà cités d'Apamée et d'Antioche, dans une autre maison d'Antioche, en double exemplaire toutefois, chaque corne étant portée par un *putto* de part et d'autre du buste de Gê[116]. Une autre représentation encore devait figurer dans le couloir du *triclinium*, à la villa de Baalbeck-Suwediye, mais il n'en subsiste plus aujourd'hui qu'un ou deux fruits à droite de la tête de Gê[117]. En l'absence de

---

caractéristique des cornes d'abondance n'a pas fait jusqu'ici l'objet d'une étude particulière, même si l'on s'est interrogé parfois sur sa nature et la signification qu'il faut lui attribuer : cf. E. POTTIER, s.v. cornucopia, in : Ch. DAREMBERG et E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, I, 2 (Paris, s. d.), pp. 1519-1520 et figg. 1960 et 1965 p. ex.

113. Le problème de l'origine du motif reste toutefois entier. L'on pourrait se demander s'il ne s'agit pas en définitive d'un symbole phallique. L'hypothèse avait eté lancée naguère, à propos du Dionysos d'Antioche, par C. R. Morey mais rejetée par D. Levi, en raison de l'absence totale de textes ou de parallèles iconographiques pour étayer l'identification : cf. C. R. MOREY, *The Mosaics of Antioch* (Londres, 1938), p. 39 ; D. LEVI, *op. cit.*, p. 246. Que ce soit dans les cornes d'abondance ou les coiffures dionysiaques, la forme de l'élément mystérieux n'est pas sans évoquer pourtant ces πυραμίδες dont parlent Clément d'Alexandrie (*Protrept.*, II, 22, 4) et Athénée (*Deipn.*, XIV, 647 C), ces gâteaux phalliques consacrés à diverses divinités de la fécondité et, entre autres, à Dionysos (cf. R. TURCAN, Priapea, *Mél. Ec. franç. Rome*, LXXII, 1960, p. 177). On se rappellera enfin qu'un phallus en érection apparaît régulièrement *parmi des fruits* dans le van mystique des cérémonies dionysiaques (M. P. NILSSON, *Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund, 1957, pp. 75-115, *passim*). Ne serait-ce qu'un hasard si dans les cornes d'abondance comme dans les coiffures, l'élément jusqu'ici non identifié se dresse précisément aussi au milieu des fruits ? Peut-être s'ouvre-t-il là une voie de recherche susceptible de mener à une explication plus totalement satisfaisante.

114. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 346-347 et pll. LXXXI et CLXIX.

115. A Beit Jibrin, les fruits sont en effet remplacés par des épis : H. VINCENT, *loc. cit.*, fig. 2.

116. D. LEVI, *op. cit.*, pp. 353-356, 576-577 (en particulier n. 89 p. 577) et pl. LXXXIV c-d (maison d'Aiôn, niveau supérieur).

117. M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban*, *cit.*, pll. XIII.3 - XIV.

corne d'abondance, Gê peut présenter ses fruits devant elle, dans un pan de son vêtement qu'elle relève et tient des deux mains : c'est le cas à Antioche dans la maison de la «Chasse d'Honolulu» (salle 2)[118], ainsi qu'à la villa de Beit Jibrin[119]. Une figure très semblable à ces deux-là apparaît à la villa d'Awza'i, au Liban, mais elle est identifiée par une inscription comme τροπὴ θερινή[120] ; l'iconographie de l'Eté peut donc être, dans certains cas, confondue avec celle de Gê. Parfois le pan du vêtement n'est plus visible et les fruits sont simplement posés au premier plan devant le personnage, comme sur une autre mosaïque d'Awza'i[121].

Ce qui fait indiscutablement l'originalité de la figure d'Apamée est le *modius* qui la coiffe[122]. Symbole de fertilité d'origine orientale, le *modius* **[342]** (*calathos* ou *polos*)[123] convient tout particulièrement, semble-t-il, à caractériser la Terre : il est rare toutefois qu'on le rencontre dans ce sens. Il n'en existe, à ma connaissance, qu'un seul autre exemple — et ce n'est pas un hasard sans doute de le trouver à nouveau en Syrie : sur une mosaïque de Shahba-*Philippopolis*[124], la figure de Gê, assise par terre entourée des *Karpoi* (pl. IX.2), porte, elle aussi, sur la couronne de fruits, un *modius*, mais accompagné du grand voile bouffant, très enveloppant, caractéristique d'Atargatis[125]. Une coiffure identique — *modius* et voile très ample — se retrouve sur une peinture du Fayum représentant Isis-Tyché[126]. Mais le voile transparent que l'on distingue derrière la tête de Gê sur la mosaïque d'Apamée ne peut être assimilé à celui-là, et la présence du *modius* seul ne suffit pas à mon sens à justifier l'idée d'une assimilation de Gê à Atargatis[127] ; cet attribut inhabituel doit s'expliquer par le désir de l'artiste ou du commanditaire d'insister le plus possible sur

118. D. LEVI, *op. cit.*, p. 365 et pl. XC c-d.
119. H. VINCENT, *loc. cit.*, fig. 2.
120. M. CHEHAB, *op. cit.*, pp. 126-127, 134-135 et pl. LXXXVI. 2.
121. *Ibid.*, pp. 128-129, 136 et pl. LXXXIX.
122. Le voile flottant derrière la tête est également rare : il apparaît toutefois sous cette forme à Beit Jibrin (H. VINCENT, *loc. cit.*, fig. 2).
123. Cf. HUG, s. v. κάλαθος, 2, in : *R.E.*, X (1919), col. 1549.
124. Sur cette mosaïque, cf. E. WILL, Une nouvelle mosaïque de Chahba-Philippopolis, *Ann. arch. Syrie*, III, 1953, pp. 27-48 et fig. 2-3 ; A.-J. FESTUGIERE, La mosaïque de Philippopolis et les sarcophages au «Prométhée», *La Revue des Arts. Musées de France*, VII, 1957, pp. 195-202 et fig. 1 ; J. CHARBONNEAUX, Aion et Philippe l'Arabe, *Mél. Ec. franç. Rome*, LXXII, 1960, pp. 253-272 et pl. 1 ; pour une bonne photographie de cette mosaïque, cf. D. LEVI, s. v. mosaico, in : *Enc. arte ant.*, V (Rome, 1967), fig. 20 p. 19.
125. E. WILL, *loc. cit.*, p. 30. Sur les représentations d'Atargatis, cf. H. SEYRIG, La triade héliopolitaine et les temples de Baalbek, *Syria*, X, 1929, p. 327 et pll. LXXXII, 2 et LXXXIII, 3 ; ID., Antiquités syriennes. 95, *Syria*, XLVIII, 1971, pp. 369-370 et fig. 6. 6 p. 367.
126. Le bras gauche appuyé sur une colonne de marbre blanc soutient une corne d'abondance ; la main droite est posée sur un gouvernail surmontant lui-même un globe : cf. R. P. HINKS, *Catalogue* , *cit.*, n° 90 p. 61 et fig. 68.
127. La figure de Gê — du groupe Gê et l'Été — à Baalbeck-Suwediye (M. CHEHAB, *op. cit.*, pll. XIII-XIV) porte, au milieu des fruits de sa coiffure, une couronne tourelée. Faut-il y voir pour autant une assimilation à Atargatis, θεὰ πολιοῦχος par excellence, ou bien, est-ce seulement une Gê-Tyché protectrice de la cité ? - Sur les représentations d'Atargatis, cf. aussi F. CUMONT, s. v. Dea Syria, in : *R.E.*, IV (1901), col. 2239.

l'idée de fécondité, en donnant à la Terre la caractéristique essentielle des divinités qui président à la fertilité des champs et à la prospérité des troupeaux et des récoltes.

Sur le plan iconographique, un fragment de peinture conservé au British Museum et provenant peut-être de la *Domus Aurea*[128] [343] suscite une confrontation intéressante : il représente un buste de jeune femme, la tête très légèrement tournée vers sa droite, les cheveux déroulés sur les épaules, coiffée du *modius* et d'un voile fin, pendant derrière la tête. Aucune inscription ne permet d'identifier cette figure[129]. Mais son intérêt réside dans la similitude iconographique qui l'unit à la Gê d'Apamée. Le même visage allongé, un peu de trois-quarts — en sens contraire toutefois —, la même disposition de la chevelure en bandeaux sur le front, la même facture des yeux très légèrement ombrés sous la paupière inférieure, le même nez long, la même bouche charnue, le même menton fort, la même ombre enfin sur le cou, sous le menton. Il semble bien à la lumière de cette comparaison que l'on puisse chercher dans la peinture le prototype de la Gê d'Apamée.

IV. DATATION

Si l'on ne disposait pour dater cet ensemble que des panneaux figurés, l'on serait certes tenté d'y voir une œuvre relativement ancienne, à situer dans la première moitié, sinon le premier quart du IVe siècle, voire plus tôt. Le rendu sensible des volumes et du modelé et le caractère encore très pictural du tableau — obtenus grâce à la petitesse des cubes utilisés et à la gamme très nuancée des coloris — semblent en effet attester a priori une date assez haute. Par ailleurs les comparaisons «stylistiques» que l'on pourrait établir avec certaines mosaïques d'Antioche tendraient à le confirmer : ainsi, les figures de l'Automne ou de Gê rappellent de très près le Dionysos de la Villa Constantinienne[130] et le Printemps peut être comparé à l'image de Thétis découverte sous les bains F, que D. Levi place immédiatement après 325[131]. Mais l'on pourrait même suggérer des confrontations [344] avec des œuvres plus anciennes encore : la tête de Thétis de la maison du « bateau des Psychés » (salle 6), datée des environs de 235[132], ou même une figure féminine de la « maison des portiques », antérieure encore[133] et dont l'Hiver de la salle AW est assez proche.

Ce n'est toutefois pas à la même conclusion que conduit l'étude des motifs géométriques, dont la plupart appartiennent en effet au répertoire en vogue dans la deuxième moitié du IVe siècle. Le plus significatif d'entre eux est certainement le ruban ondé à décor de tessères blanches en L adossés, caractéristique, pour Apamée comme pour Antioche, de

---

128. R. P. HINKS, *Catalogue* , *cit.*, n° 56 p. 34 et pl. XVIII.
129. Peut-être faut-il y reconnaître Déméter ou Coré, en l'absence d'un attribut plus particulier ; pour des effigies de ces divinités, avec le *modius* et le voile, cf. M. YACOUB, *Musée du Bardo* (Tunis, 1969), figg. 13-14 p. 141.
130. D. LEVI, *op. cit.*, pl. CLXII ; sur la date de la Villa Constantinienne, cf. *ibid.*, p. 226 et tableau chronologique, p. 625.
131. *Ibid.*, pl. CLXIII a ; sur la date : cf. *ibid.*, pp. 258-259 et tableau chronologique, p. 625.
132. *Ibid.*, pl. CLVII ; sur la date, cf. *ibid.*, p. 167 et tableau chronologique, p. 625.
133. *Ibid.*, pl. CLI ; sur la date, cf. *ibid.*, tableau chronologique, p. 625.

la deuxième moitié du IVe siècle[134]. Le motif du losange orné de losanges plus petits est bien aussi dans l'esprit de cette époque : on le retrouve, sous la salle BH de la «cathédrale de l'est», à Apamée, dans un ensemble par ailleurs daté du troisième quart du IVe siècle[135]. Le décor en coquille trouve son parallèle le plus proche aux bains d'*Apolausis* à Antioche, tout au début du Ve siècle[136]. La combinaison, si curieuse, du quatre-feuilles et de la rose à pétales bilobés est relativement fréquente à Antioche dans des bâtiments qui remontent pratiquement tous à la deuxième moitié du IVe siècle[137]. Les ornements constitués d'éléments végétaux stylisés — tiges en volutes, feuilles de lierre ou boutons de lotus — sont également typiques du même [345] moment : on peut les signaler, à Antioche, à nouveau aux bains d'*Apolausis*[138] et encore à Apamée, toujours sous la «cathédrale de l'est». Quant au schéma de composition lui-même, il est surtout répandu en Orient aux Ve et VIe siècles mais apparaît dès 387 à Qausiye[139].

Les confrontations que suscitent ces motifs conduisent ainsi à dater le pavement des Saisons de la deuxième moitié du IVe siècle et plus précisément du troisième quart de ce siècle, si la datation proposée pour l'ensemble des mosaïques sous la «cathédrale de l'est» peut emporter l'adhésion[140].

Ainsi donc, de ces deux études menées parallèlement se font jour deux conclusions opposées : quelle date retiendra-t-on en définitive ?

La vogue d'un motif géométrique constitue, à mon sens, un critère de datation plus sûr qu'une étude comparative des figures, fondée sur des observations stylistiques. Je ne crois pas que des mosaïques qui présentent des caractères de facture très proches soient nécessairement contemporaines. Tel atelier a pu garder pendant plus longtemps des traditions anciennes ou un souci plus poussé de la virtuosité technique. Une datation dans le courant du troisième quart du IVe siècle semble par ailleurs confirmée par la date qu'il faut assigner

---

134. Cf. ci-dessus, pp. 202-203.
135. Sur la date de cet ensemble, cf. J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques païennes et groupe épiscopal dit «cathédrale de l'est» à Apamée de Syrie, *Comptes rendus Acad. Inscr.*, 1972, p. 122 ; ID., Nouvelles mosaïques sous la «cathédrale de l'est», in : *Apamée de Syrie. Bilan des recherches 1969-1971, cit.*, pp. 181-182.
136. D. LEVI, *op. cit.*, p. 304 et tableau chronologique, p. 626. Telle est en effet la date proposée par D. Levi (*ibid.*). G.M.A. Hanfmann situe à la fin du IVe siècle la mosaïque de *Soteria* (G.M.A. HANFMANN, *loc. cit.*, p. 208) et je le suivrais volontiers dans cette voie, beaucoup de motifs de cet ensemble se retrouvant à Apamée sous la «cathédrale de l'est» ou sur les pavements de la synagogue (391/392) ; l'esprit de toute la décoration est identique dans ces différents bâtiments.
137. On le trouve aux bains D (fin IVe siècle : D. LEVI, *op. cit.*, p. 626), bains C (fin IVe siècle : *ibid.*), secteur 16-O (fin IVe siècle : *ibid.*) ; mais aussi dans la maison du «rinceau aux oiseaux» (vers 500 : *ibid.*).
138. D. LEVI, *op. cit.*, p. 304 et tableau chronologique, p. 626.
139. Cf. ci-dessus, n. 6.
140. Cf. ci-dessus, n. 135.

aux autres mosaïques du même bâtiment et par ce que l'on sait déjà des différentes phases architecturales de l'édifice[141] [346].

V. SIGNIFICATION

Le thème est, ainsi qu'on l'a dit[142], particulièrement répandu au Bas-Empire. L'association de la figure de Gê à celles des Saisons n'est pas rare non plus : on la retrouve en Syrie, à Shahba-*Philippopolis*, dans une scène détaillée et complexe où apparaît plus clairement le sens qu'il faut donner à chacun des groupes[143] Les Saisons (Τροπαί), figurées sous la forme de jeunes femmes ailées, accompagnent la noble figure d'Aiôn, symbole du temps éternel. La représentation simultanée d'Aiôn et des Saisons est fréquente[144] et n'étonne guère, les *Tropai* n'étant en effet que les différentes phases indéfiniment répétées du cycle annuel de la nature. Quant à Gê, associée à Shahba aux *Karpoi*, elle constitue le deuxième volet du tableau[145]. L'alliance de ces deux thèmes est significative : mis en présence de Gê, Aiôn, défini par le cycle des Saisons, devient en quelque sorte le principe même de la fécondité de la terre[146]. Cette association de la Terre aux Saisons était apparue sur les monnaies dès l'époque d'Hadrien[147] et s'était perpétuée dans l'art impérial romain jusqu'au Bas-Empire[148], présente encore à Antioche au début du Ve siècle[149] et à Beit Jibrin, à la fin du même siècle[150].

Dans ce contexte de glorification de la terre, les Saisons font figure de garantes de la fertilité future. Ainsi réunies, Gê et les Saisons appellent sur [347] la demeure qu'elles

141. La phase architecturale la plus importante, comprenant toute la zone centrale du bâtiment, remonte au IVe siècle ; une phase ultérieure — caractérisée par un appareil différent des murs — correspond à un agrandissement de la demeure (déjà devenue «palais») dans le courant du troisième quart du Ve siècle selon toute vraisemblance ; une troisième phase enfin correspond à une reconstruction après un violent incendie, sous Justinien sans doute : cf., sur ces différentes phases, J. Ch. BALTY, L'édifice dit «au *triclinos*», *cit.*, pp 112-113.

142. Cf. ci-dessus, p. 204 et n. 78.

143. Pour les interprétations possibles de cette mosaïque, cf. E. WILL, Une nouvelle mosaïque de Chahba-Philippopolis, *cit.*, pp. 27-48 ; A.-J. FESTUGIERE, La mosaïque de Philippopolis et les sarcophages au «Prométhée», *cit.*, pp. 195-202 ; J. CHARBONNEAUX, Aiôn et Philippe l'Arabe, *cit.*, pp. 253-272.

144. Sur ces représentations, cf. J. W. SALOMONSON, *La mosaïque aux chevaux de l'Antiquarium de Carthage* (La Haye, 1965), pp. 62-65 ; sur Aiôn, cf. aussi D. LEVI, *op. cit.*, pp. 197-198 et 352-356 ; ID., Aion, *Hesperia*, XIII, 1944, pp. 284-297.

145. A.-J. FESTUGIERE, *loc. cit.*, p. 195.

146. *Ibid.*, pp. 195-196 ; pour les représentations associant Gê et Aiôn, *ibid.*, p. 195.

147. G.M.A. HANFMANN, *op. cit.*, p. 178.

148. *Ibid.*, pp. 219-221 et 256.

149. D LEVI, *op. cit.*, pp. 346-347 et pl. LXXXI.

150. *Ibid.*, n. 89 p. 577.

décorent la bénédiction des puissances tutélaires qui "régissent et garantissent la vie matérielle de l'homme"[151].

Tel idéal est bien typique d'une région qui devait à la fertilité de ses campagnes l'essentiel de sa prospérité[152] et l'on ne s'étonnera guère d'en trouver l'expression précisément dans la luxueuse demeure d'un de ces grands propriétaires apaméens — demeure qui devait d'ailleurs, en raison même de son importance, devenir sans doute, à partir du V[e] ièclе, le palais du gouverneur de la Syrie Seconde.

extrait de : *Syria*, L, 1973, pp. 311-347.

151. E. WILL, *loc. cit*, p. 39 ; sur le sens de Gê en position centrale, au milieu des Saisons, cf. G.M.A. HANFMANN, *op. cit.*, p. 256.

152. Les auteurs anciens ne tarissent pas de commentaires sur la fertilité de l'Apamène : STRABON, *Geogr.*, XVI, 2, 10 ; PSEUDO-OPPIEN, *Cynegetica*, II, vv. 148-150 (éd. A. W. Mair, Londres, 1928) ; DENYS LE PERIEGETE, *Perieg.*, vv. 918-922 = C. MÜLLER, *Geogr. Gr. Min.* , II (Paris, 1861), p. 161 ; EUSTATHE, *Comm. ad Den. Per.* v. 921 = *Geogr.Gr. Min.* , II, p. 381 — C'est une conclusion toute semblable — appliquée à la fertile région du Hauran — que formulait E. WILL, *loc cit.*, p. 39, dans son essai d'interprétation de la mosaïque de Shahba-*Philippopolis*.

LE COBRA ET LA MANGOUSTE DANS LES MOSAÏQUES TARDIVES DU PROCHE-ORIENT

VARIATIONS, ADAPTATIONS ET SIGNIFICATION D'UN THÈME

Dans un article dont il convient de souligner l'intérêt pour l'étude des thèmes animaliers dans l'art antique, Jacques Aymard attirait naguère l'attention, avec beaucoup de pertinence, sur le groupe, parfois mal identifié, du cobra et de la mangouste[1]. La lutte mortelle que se livrent ces deux adversaires fameux était en fait bien connue des Anciens et appartenait au répertoire très vaste des sujets nilotiques : plusieurs textes, d'Aristote à Oppien, l'attestent, décrivant en détail l'ichneumon aux prises, sur la rive du Nil, avec le redoutable *aspis* ou naja[2]. Deux documents iconographiques viennent aussi renforcer le témoignage des auteurs sur l'origine indiscutablement égyptienne du thème, la mosaïque de l'inondation du Nil à Palestrina[3] ainsi qu'un pavement à sujet nilotique de la Maison du Faune à Pompéi[4] (pl. XLI.1). Le groupe antagoniste ichneumon-naja[5] est placé, chaque fois,

---

1. J. AYMARD, La querelle du cobra et de la mangouste dans l'Antiquité, *Mél. Ec. franç. Rome*, LXXI, 1959, pp. 227-262.
2. Sur l'identification de l'*aspis* avec le naja égyptien, J. AYMARD, *loc. cit.*, pp. 243-246.
3. J. AYMARD, *loc. cit.*, pp. 258-260 (bibl. p. 258 n. 3) et pl. II. 2 ; en outre, E. SCHMIDT, *Studien zum Barberinischen Mosaik in Palestrina* (Strasbourg, 1929) ; G. GULLINI, *I mosaici di Palestrina*. (Rome, 1956) ; S. AURIGEMMA, Il restauro di consolidamento del mosaico Barberini, *Rend. Pont. Acc.*, XXX-XXXI, 1957-1958, 1958-1959, p. 57 figg. 8-10 ; pour une bonne illustration, cf. J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN et F. VILLARD, *Grèce hellénistique (330-50 avant J-C)* (Paris, 1970), pp. 177-180 figg. 181-186 (en particulier p. 178 fig. 182). Pour une éventuelle datation à l'époque d'Auguste, cf. en dernier lieu D. BONNEAU, *La crue du Nil* (Paris, 1964), pp. 91-94.
4. J. AYMARD, *loc. cit.*, p. 258 (bibl. p. 258 n. 2) et pl. II. 1 ; pour l'illustration, J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN et F. VILLARD, *op. cit.*, pp. 162-163 figg. 165-167 (en particulier, p. 162 fig. 166).
5. Un autre groupe antagoniste, ichneumon-crocodile, est également mentionné par les auteurs anciens : STRABON, XVII, 1, 39 ; DIODORE, I, 87, 5 ; PLINE, *Nat. Hist.*, VIII, 88-90 ; ELIEN, *Hist. An.*, X, 47 ; OPPIEN, *Cyn.*, III, 410-429. Il est illustré à deux reprises sur la statue du Nil du Vatican : en bas-relief sur le petit côté droit du socle et en ronde-bosse autour du dieu-fleuve (A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, A II, Palerme, 1961, pp. 52-55 n° 194 et fig. 298 pl. 89 ; figg. 299-300 pl. 90 ; HELBIG[4] I, pp. 338-339 n° 440). Le bas-relief revêt un intérêt plus particulier par son intégration même dans un paysage nilotique ; parmi les fleurs de lotus et les tiges de papyrus, la mangouste, la queue dressée en arc de cercle, se prépare à bondir dans la gueule largement ouverte du crocodile (selon la légende, elle s'introduisait ainsi dans le corps même de son ennemi endormi et lui dévorait les entrailles ; le thème a connu une grande vogue à l'époque médiévale, cf. ci-dessous n. 42). Sur la base d'une autre statue du Nil (conservée au Louvre : A. ADRIANI, *op. cit.*, pp. 56-57 n° 197 et fig. 308 pl. 94 ; D. BONNEAU, *op.*

au bord du [224] fleuve dans un décor de canards, d'ibis et de plantes aquatiques, d'où ne sont absents ni le crocodile, ni l'hippopotame, autres éléments typiquement égyptiens[6]. Le même thème a été repris dans les mosaïques d'Orphée. J. Aymard a été le premier à l'y reconnaître sur deux pavements de Tunisie, trouvés l'un à Henchir Thina et datant de la deuxième moitié du IIIe siècle, l'autre [225] à Sakiet es-Zit et remontant au début du IVe[7]. Sur ces deux mosaïques, on remarque, affrontés à un endroit identique — dans le haut du tableau à gauche — un petit carnassier et un reptile. Quelques plantes, hautes herbes ou buissons, rappellent encore, de loin, le caractère nilotique de la scène[8]. L'aspect des animaux et leur attitude ne laissent aucun doute et l'on se rallie d'emblée à l'identification

---

cit., pl. V), le groupe est dissocié : les protagonistes sont représentés dans la même attitude que sur l'œuvre du Vatican mais à la suite l'un de l'autre et non plus affrontés ; l'ichneumon fait face cette fois à un hippopotame placé là par hasard. Ces deux frises nilotiques remonteraient donc à un original commun, d'époque alexandrine sans doute, dont les thèmes auraient été repris et traités différemment.

6. Il conviendrait sans doute de tenir compte ici d'un troisième document : la bordure d'inspiration nilotique (canards, poules d'eau et plantes aquatiques) d'une mosaïque de *Ktisis* à Antioche (Maison de Gê et des Saisons, salle 4 : cf. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, p. 347 et pl. LXXXIIb) pourrait bien en effet avoir figuré aussi la lutte de l'ichneumon et du naja. La scène est malheureusement très fragmentaire : à droite, un serpent enroulé autour d'un tronc d'arbre (la tête manque) fait face à un petit animal assis dont seule la partie inférieure subsiste. Le contexte nilotique et l'affrontement des animaux justifieraient, malgré les importantes lacunes, une identification avec notre groupe. — D'autres groupes antagonistes que l'ichneumon et le naja sont également issus du paysage nilotique : le serpent opposé à l'ibis, attesté dans une scène proprement nilotique de "banquet sur le Nil" sur la mosaïque de Thmuis (Musée d'Alexandrie ; cf. A. HERMANN, Der Nil und die Christen, *Jahrb. Ant. Christ.*, II, 1959, p. 64 et pl. 7a) se retrouve isolément sur une fresque de la Casa degli Epigrammi, à Pompéi (cf. O. ELIA, *Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli*, Rome, 1932, p. 117 n°333 et pl.V ; A. MAIURI, *La peinture romaine*, Genève, 1953, p. 129 et pl. ; K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis*, Berlin, 1957, p. 66 ; M. BORDA, *La pittura romana*, Milan, 1958, p. 256 fig.) ; le serpent face au pélican apparaît sur une mosaïque de et-Tabgha à caractère très nettement égyptisant (E. KITZINGER, Stylistic Developments in Pavement Mosaics in the Greek East from the Age of Constantine to the Age of Justinian, in : *La mosaïque gréco-romaine*, Paris, 1965, p. 349 et fig. 17). Sur les gemmes est également attesté le combat du porc et du serpent (A. DELATTE et Ph. DERCHAIN, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris, 1964, pp. 165-166 n° 216), information que je dois à l'amitié de Ph. Derchain.
7. J. AYMARD, *loc. cit.*, pp. 254-258 (bibl. 254 n.3) et pl. I. En dernier lieu et pour la bibliographie récente, cf. U. LIEPMANN, Ein Orpheusmosaik im Kestner-Museum zu Hannover, *Niederdeutsche Beitr. Kunstgesch.*, XIII, 1974, pp. 28 n°33 et 29 n°60.
8. Pour les principaux exemples africains, cf. L. FOUCHER, Les mosaïques nilotiques africaines, in : *La mosaïque gréco-romaine*, *cit.*, pp. 137-144 et fig. 1-23. Il ne faut sans doute pas reconnaître le cobra et la mangouste à Wadi es-Zgaia (L. Foucher, p. 139, ne le suggérait d'ailleurs que timidement il est vrai) : l'animal affronté au cobra est en effet identique aux deux crocodiles figurant par ailleurs sur la même mosaïque (fig. 22). Il semble bien qu'il y ait eu parfois méconnaissance de la part des mosaïstes antiques du thème cobra-mangouste, au profit du crocodile : cf. ci-dessous p. 223 et n. 33.

de J. Aymard[9]. Le groupe se retrouve encore tel quel sur des gemmes, où le contexte nilotique est également évoqué[10].

Il semblerait donc ressortir de l'étude d'Aymard que le thème de la mangouste et du cobra ait conservé, en dehors des tableaux proprement nilotiques, un souvenir de son origine et que le contexte égyptien de la scène était donc nécessairement consigné dans le cahier de modèles. Quelques documents plus tardifs, de découverte relativement récente au Proche-Orient, tendent à montrer au contraire que, dans certains cas, le caractère nilotique a pu se perdre[11] et que le thème, ainsi dégradé, a été finalement rangé au sein des répertoires de figures animales. Le lien entre les protagonistes — à savoir **[226]** la lutte qui les met aux prises — s'est toutefois généralement maintenu. Un premier exemple caractéristique est offert par la mosaïque qui couvre le bas-côté sud de l'église supérieure de Huarte, à quelque 15 km au nord d'Apamée[12]. Totalement coupés de leur environnement naturel[13], les deux

---

9. J. AYMARD, *loc. cit.*, pp. 256-258.
10. Les gemmes de Berlin et de Paris (citées par J. AYMARD, *loc. cit.*, p. 261 et n. 3 uniquement d'après F. W. IMHOOF-BLUMER et O. KELLER, *Tier und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums*, 1889, pll. 23, 10 et 16, 6) sont également mentionnées et reproduites, respectivement par A. FURTWAENGLER, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin, 1896, p. 236 n°6458 et pl. 45 et par A. DELATTE et Ph. DERCHAIN, *op. cit.*, pp. 166-167 n°217-218. A ces exemples, on ajoutera deux autres gemmes encore, illustrant le combat ichneumon-cobra dans un décor nilotique, à Londres (cf. H. B.WALTERS, *Catalogue of the engraved gems and cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, Londres, 1926, p. 250 n° 2524) et à Munich (cf. E. BRANDT, in : *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen*, I. *Staatliche Münzsammlung München*, 1, Munich, 1970, p.60 n° 903 et pl. 103). Il est également présent sur des lampes romaines, avec ou sans contexte nilotique : cf. H.B.WALTERS, *Catalogue of the Greek and Roman lamps in the British Museum* (Londres, 1914), p. 108 n° 715 ; L. MERCANDO, *Lucerne greche e romane dell'Antiquarium Comunale* (Rome, 1962), p. 34 n° 27 et pl. X et surtout l'exemplaire de l'Institut archéologique de l'Université de la Ruhr à Bochum, inv. S 756.
11. Il y a des cas où il s'est par contre maintenu : cf. le décor d'une patère d'argent du VI[e] siècle de notre ère (découverte à Perm en Russie et conservée au musée de l'Ermitage à Leningrad) où le combat mangouste-cobra est clairement représenté, dans un contexte de flore et de faune nilotiques : Ch. PICARD, Le Poséidon lysippique du manche de la patère d'argent de Perm, *Rev. Arch.*, 1958, pp. 100-102 et fig.1 ; A. HERMANN, *loc. cit.*, p. 61 et pl. 6b.
12. Je dois à l'amitié de Cécile Dulière d'avoir pu disposer d'une photographie de cette mosaïque avant de la revoir moi-même à Damas. Ma reconnaissance va également à M. et Mme. P. Canivet qui m'ont aimablement autorisée à reproduire ce détail du pavement de Huarte.
13. Pour un schéma iconographique identique et l'absence du contexte originel, on comparera ce groupe de Huarte à celui qui décore un coffret d'argent provenant du Mithraeum de Walbrook à Londres : J. M. C. TOYNBEE, *Art in Roman Britain* (Londres, 1962), pp. 173-174 n°110 et fig. 111-112 ; EAD., *A Silver Casket and Strainer from the Walbrook Mithraeum in the City of London* (Leyde, 1963), pp. 4-5 et pl. VI ; EAD., *Art in Britain under the Romans* (Oxford, 1964), pp. 315-317. Replacées dans un ensemble de combats d'animaux entre-eux ou d'hommes contre des animaux, la lutte de l'ichneumon contre le serpent met bien lumière la vertu d'*andreia* que prônait le mithraïsme : cf. J. Ch. BALTY, c.r. de J. M. C.TOYNBEE, *A Silver Casket*,

adversaires visiblement affrontés — la mangouste aisément reconnaissable malgré des pattes trop hautes et un museau trop allongé, le serpent ne présentant cependant plus le gonflement du cou propre au naja — se détachent, parmi d'autres animaux, sur un semis de rosettes qui donne à l'ensemble du tableau une allure de tapis où chaque motif prend une valeur purement décorative[14] (pl. XLII.2).

Une représentation tout à fait parallèle, du point de vue iconographique, apparaît dans l'église de Karlik en Cilicie[15]. Replacé dans un contexte d'animaux opposés deux à deux — ennemis traditionnels désormais réconciliés dans la paix du Christ, ainsi que l'indique la citation du psaume d'Isaïe[16] — le groupe serpent-mangouste se justifie tout normalement dans ce tableau. [227] C'est pourquoi, malgré l'allure à première vue assez curieuse du carnassier, on ne peut hésiter sur l'identification.

Un stade ultérieur dans l'évolution du schéma iconographique est illustré par la mosaïque de Qabr Hiram[17], que cite J. Aymard sans toutefois l'exploiter dans ce sens[18]. Intégré dans un type de composition morcelée, le couple cobra-mangouste est dissocié, sur le plan de la forme, chacun des deux animaux devenant un élément décoratif séparé, pris dans un des rinceaux qui forment le quadrillage de l'ensemble (pl. XLI.2). Il convient de souligner immédiatement qu'ils apparaissent cependant dans deux rinceaux successifs et qu'on les a représentés en position de combat, tournés l'un vers l'autre : ainsi, malgré la dissociation formelle, la compréhension du groupe en tant que tel reste donc entière[19].

---

cit. : *L'Ant Class.*, XXXV, 1966, p. 380. Pour une interprétation parallèle de la scène dans le monde chrétien, cf. ci-dessous.

14. Sur ce "carpet style", cf. en particulier E. KITZINGER, *loc. cit.*, pp. 341-452 et figg. 1-20.
15. M. GOUGH, The peaceful Kingdom, in : *Mélanges A. M. Mansel* (Ankara, 1974), p. 415 fig. 63. Je remercie très vivement ici F. Baratte qui m'a amicalement communiqué une photocopie de cette figure.
16. Isaïe 65,25 ; ce thème de la "paix messianique" — reprenant l'ancien mythe de l'Age d'or — est illustré dans plusieurs églises des Ve et VIe siècles : cf. à ce sujet D. LEVI, *op. cit.*, pp. 318-319 ; B. BAGATTI *apud* S.J. SALLER et B. BAGATTI, *The Town of Nebo (Khirbet El-Mekhayyat)* (Jérusalem, 1949), pp. 105-106 ; A. GRABAR, Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien, I, *Cah. archéol.*, XI, 1960, pp. 68-71, réédité dans : *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, II (Paris, 1968), pp. 760-762 ; Z. KADAR, *Φιλία τῶν ζώων*, *Acta Ant. Hung.*, XVI, 1968, pp. 257-270 ; le psaume d'Isaïe est également cité sur un pavement de Ma'in : cf. R. DE VAUX, Une mosaïque byzantine à Ma'in (Transjordanie), *Rev. Bibl.*, XLVII, 1938, pp. 233-234 et pl. XI.1.
17. E. RENAN, *Mission de Phénicie* (Paris, 1864), pp. 609, 615, 624-625 et pl. XLIX ; pour une bonne illustration facilement accessible, cf. N. JIDEJIAN, *Tyre through the ages* (Beyrouth, 1969), pll. 12-13.
18. J. AYMARD, *loc. cit.*, p. 261 n.4.
19. J'ai eu l'occasion d'étudier, dans la même optique, le groupe constitué par le chasseur tenant un chien en laisse et poursuivant un lièvre en fuite. Ce thème, souvent représenté dans les scènes de chasse, a connu une vogue toute particulière dans les mosaïques à rinceaux de vigne. Mais il est curieux de constater que s'il garde, dans certains cas, son sens originel (chasseur, chien et lièvre figurent alors dans des rinceaux consécutifs), il le perd dans d'autres, où le contexte de chasse disparaît complètement (les éléments sont redistribués au hasard dans les rinceaux) :

L'identification de chacun des adversaires, pris séparément, est aussi parfaitement assurée : l'ichneumon présente toujours bien les traits qui lui sont propres sur les figurations plus anciennes, pattes courtes, museau allongé et fin, oreilles minuscules et surtout crinière hérissée et très longue queue, levée telle une arme dans la lutte[20]. Quant au serpent, s'il n'a plus à nouveau le cou gonflé du naja en colère, il se dresse toujours néanmoins, l'allure agressive, face à l'ennemi.**[228]**

Une seconde mosaïque à rinceaux[21], dans l'antichambre du bas-côté sud, à l'église de Zahrani[22], vient encore confirmer cette permanence de la notion de groupe à travers le morcellement de la composition. Occupant les deux rinceaux centraux du tapis[23], serpent et mangouste, à nouveau affrontés, se présentent bien comme les protagonistes d'un même drame (pl. XLII.1). Il n'est pas douteux que le thème, même coupé de ses origines, continuait à être compris comme un motif unitaire et que les deux animaux figuraient donc ensemble dans les cahiers de modèles. L'on se demandera même si le sujet ne donnait pas lieu à deux types de représentation. La mangouste de Zahrani porte en effet — détail intéressant — un collier[24] et une laisse, ce qui témoignerait de l'existence d'un autre schéma originel où le combat ne se déroulait pas spontanément en pleine nature mais aurait été organisé en spectacle par un de ces "montreurs de serpents" qui circulaient nombreux dans l'Empire romain[25].

J. BALTY, *La grande mosaïque de chasse du triclinos* (Bruxelles, 1969), p. 20 n.2. Ce stade de dissociation totale n'est pas atteint dans notre groupe cobra-mangouste.

20. J. AYMARD insiste également sur ces deux particularités essentielles ; cf. pour le poil hérissé, *loc. cit.* p. 229 (citant L. BROMFIELD, *Les animaux et autres grandes personnes*) : "Tout le poil se hérissait si bien qu'elle prenait un aspect broussailleux..." ; pour la longueur de la queue, *loc. cit.*,pp. 257-258 : "S'il était nécessaire, un détail du type de l'animal emporterait la décision : la longueur de l'appendice caudal, égale à celle du reste du corps ; reproduction à peu près conforme à la réalité" (suit une liste de mesures fournies par différents manuels de zoologie).
21. Dans un rinceau de bordure d'une mosaïque d'Apamée (*insula* V,2 ; sur la fouille de cette maison cf. J. Ch. BALTY, Apamée 1969-1971, in : Colloque *Apamée de Syrie* (Bruxelles, 1972), pp. 21-22 et pl. II) apparaît également un petit animal en position d'attaque, prêt à bondir, la tête dressée, gueule entrouverte et babines retroussées. S'agirait-il d'une mangouste ? La queue est malheureusement incomplète et ne peut donc d'indication. Les pattes semblent un peu hautes et plus semblables à celles d'un lévrier mais les schémas iconographiques habituels ne comportent guère de chien en position d'attaque. La présence ou l'absence du serpent affronté, dans le rinceau suivant, fournirait évidemment un indiscutable argument d'identification du groupe mais les autres rinceaux de la bordure sont entièrement détruits. Il paraît, dans ce cas, difficile de trancher.
22. M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban = Bull. Mus. Beyrouth* , XIV (1957), p. 95 (où la mangouste est identifiée comme hyène) et pl. L.
23. Sur la valeur éventuellement symbolique de cette position centrale, cf. ci-dessous p. 225.
24. La mangouste de Huarte (bas-côté sud de l'église supérieure, cf. ci-dessus p. 219) porte également un collier mais sans laisse.
25. Sur ces montreurs de serpents, cf. J. AYMARD, *loc. cit.*, pp. 249-254.

Une mosaïque d'Orphée provenant de Jérusalem et conservée au Musée d'Istanbul[26] fournit de ce deuxième type un exemple plus significatif encore : la laisse est ici fixée à une sorte de harnais qui enserre le corps de la mangouste au niveau des pattes antérieures et devait permettre au montreur de diriger plus ou moins les mouvements de l'animal, en retenant ses assauts trop impétueux. Malgré la maladresse du dessin, les adversaires **[229]** sont encore parfaitement reconnaissables[27] et la lutte suffisamment évoquée par l'affrontement caractéristique des deux têtes, le serpent dardant sa langue fourchue, l'ichneumon retroussant ses babines sur des dents menaçantes. Comme dans les deux mosaïques de Tunisie qu'avait étudiées J. Aymard, le thème de l'antagonisme cobra-mangouste vient ici se *greffer* sur une représentation d'Orphée, sans cependant s'y *intégrer* en aucune manière.

Il n'en est pas de même dans la mosaïque d'Orphée récemment découverte à Shahba[28], où l'auteur du carton s'est précisément ingénié à mieux adapter la scène tout à fait secondaire de la lutte au sujet principal qu'il voulait traiter, à savoir le charme exercé par Orphée sur les différents animaux. C'est pourquoi tout en gardant l'un en face de l'autre les deux antagonistes, il les a toutefois séparés, en les plaçant de part et d'autre d'Orphée (pl. XII.1), si bien que, tendus vers l'avant, ainsi que le voulait le modèle initial, ils ne le sont plus l'un vers l'autre, mais semblent tous deux attirés par le musicien qui est au centre de la composition. Le thème est ici partiellement *dissocié*.

La même dissociation — mais à un stade plus avancé — apparaît sur une mosaïque figurant Adam-Orphée, trouvée cette fois encore dans l'église supérieure de Huarte, en août 1974[29]. La mangouste, aux pattes courtes, à l'échine hérissée se prolongeant en une queue très longue, y est aisément reconnaissable dans le coin supérieur gauche du tableau. Le serpent — bien que présent dans la scène — ne lui est cependant plus affronté ; le schéma traditionnel du face à face, encore perceptible à Shahba, est donc totalement abandonné ici. Le serpent, répondant de son côté à un second serpent identique, est intégré à une composition symétrique qui règle, autour du trône d'Adam, toute la partie centrale du pavement. Séparée de son adversaire, la mangouste ne représente plus désormais qu'un des nombreux animaux que comptent les mosaïques d'Orphée : la dissociation de l'ancien thème nilotique est complète.

Il convient, avant de conclure, de citer deux derniers documents qui pourraient bien témoigner d'un stade de l'évolution où le motif n'a plus été compris : une mosaïque fragmentaire, très restaurée semble-t-il, et de provenance inconnue, vendue à Bruxelles en

---

26. H. LECLERCQ, s.v. Orphée, in : *Dict. Ant. Gr. Lat*, XII. 2, 1936, pp. 2735-2755. En dernier lieu, sur cette mosaïque, B. BAGATTI, Il musaico dell'Orfeo a Gerusalemme, *Riv. arch. crist.*, XXVIII, 1952, pp. 145-160 ; pour une bonne illustration, cf. A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien* (Paris, 1966), p. 113 fig. 119.
27. La mangouste n'a cependant jamais été identifiée comme telle jusqu'ici ; pour les différentes solutions proposées (fouine, loir, salamandre, crocodile), cf. B. BAGATTI, *loc. cit.*, pp. 147-148.
28. Conservée dans le musée de Shahba, à l'endroit même de la découverte, cette mosaïque est toujours inédite.
29. Je remercie vivement Cécile Dulière qui a mis à ma disposition un détail photographique de cette mosaïque, ainsi que M. et Mme. P. Canivet qui m'ont aimablement autorisée à le publier. Pour l'ensemble de ce pavement, cf. maintenant P. CANIVET, Fouilles de Huarte d'Apamène, *Comptes rendus Acad. inscr.*, 1975, p. 164 et fig. 4.

novembre 1969 sous la dénomination [230] "loup et serpent", figure sur un fond de fleurettes un reptile dressé, face à un carnassier maladroitement dessiné dont le fin museau allongé et la très longue queue pourraient évoquer la silhouette de la mangouste. Les pattes sont cependant trop hautes[30] ; l'allure générale est celle de la marche plutôt que du combat. Mais l'attitude agressive du serpent et l'affrontement des deux animaux plaident en faveur d'une identification avec le thème étudié.

Enfin, une mosaïque d'Orphée, récemment acquise par le Kestner-Museum de Hanovre[31] comporte entre autres figures animales un cobra dressé, le cou gonflé, face à un crocodile d'étrange allure. Il ne fait aucun doute pourtant que l'intention du mosaïste antique ait bien été de représenter un crocodile, les tessères employées pour l'exécution du corps étant effectivement de couleur verte[32]. On peut se demander toutefois, vu la position de l'animal par rapport au cobra, si l'on ne serait pas en présence ici d'une interprétation erronée du modèle où figurait le thème traditionnel cobra-mangouste[33]. L'allure particulièrement agressive du serpent tendrait à l'indiquer aussi. Le crocodile n'apparaît par ailleurs jamais sur les mosaïques d'Orphée connues jusqu'ici[34].

Nilotique ou simplement animalier, le "carton" du cobra aux prises avec la mangouste a en définitive peu varié de l'époque hellénistique à la fin du VIe siècle de notre ère et, dans les différents contextes où il a été replacé, il a généralement gardé sa signification d'origine. Aussi bien une approche fondée, comme celle-ci, sur une recherche purement iconographique n'a-t-elle aucune chance de déboucher sur des conclusions chronologiques, pas plus que les données chronologiques ne peuvent éclairer d'éventuelles modifications du thème. Consignés dans des carnets qu'on recopie de génération en génération, les motifs n'évoluent guère et tel lion bondissant de la peinture pompéienne[35] [231] se retrouve pratiquement inchangé sur un pavement d'Apamée daté de 469[36].

Par l'étude systématique de chacun de ces motifs, pris séparément et indépendamment de l'ensemble dans lequel il a été intégré, l'on aura toutefois quelque chance de se faire une idée de ce qu'étaient réellement ces cahiers de modèles. La présente recherche n'est qu'une première étape dans la constitution d'un répertoire des thèmes : j'y reviens ailleurs de manière plus approfondie.

---

30. Mais ne sont-elles pas l'objet d'une mauvaise restauration ? On peut se le demander.
31. U. LIEPMANN, *loc. cit.*, p. 13 et fig. 1 et 5.
32. U. LIEPMANN, *loc. cit.*, p. 13.
33. La même confusion apparaît aussi semble-t-il sur une mosaïque de Wadi es-Zgaia où un crocodile — dans l'attitude même de la mangouste — est également opposé à un serpent (ci-dessus n. 8).
34. Pour une liste de ces mosaïques, cf. H. STERN, La mosaïque d'Orphée de Blanzy-les Fismes, *Gallia*, XIII, 1955, pp. 41-77 (catalogue pp. 68-77) ; F.M. SCHOELLER, *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, Fribourg Br, 1969, pp. 31-40 (catalogue pp. 35-40) et, en dernier lieu, U. LIEPMANN, *loc. cit.*, pp. 26-30.
35. Naples, Mus. Naz. inv. 8815 ; cf. *Pompeji. Leben und Kunst in den Vesuvstädten* (Recklingenhausen[2], 1973), pp.160-163 n° 217 ; le taureau, qui est traditionnellement opposé au lion, se retrouve également, identique dans la frise peinte et au portique d'Apamée.
36. C. DULIERE, *op. cit.*, pl. X.

*

* *

Au nombre des illustrations postérieures de ce même thème, une miniature du *Physiologus* grec de Smyrne revêtait une particulière importance en raison de sa présentation de la scène, où la mangouste en position d'attaque s'opposait au serpent dressé selon un schéma de composition proche encore du modèle antique[37]. Mais ce manuscrit est aujourd'hui détruit et il ne saurait donc être question de détailler davantage cette confrontation[38].

Les Bestiaires médiévaux, descendants plus ou moins éloignés du *Physiologus*[39], ne manquent pas non plus d'offrir, çà et là, des éléments de comparaison dont il ne faudrait sans doute pas négliger l'apport[40] ; l'étude en est toutefois singulièrement difficile, vu le nombre restreint des manuscrits dont les miniatures ont été jusqu'ici publiées.

Mais, indépendamment des illustrations qu'il a pu inspirer, le texte même du *Physiologus* présente, de par son contenu, un indéniable intérêt. Recueil à la fois scientifique et religieux, l'ouvrage offre en effet, pour chaque sujet qu'il traite, deux notices explicatives, l'une réaliste et l'autre symbolique. Ainsi, à la description du combat ichneumon-serpent, fait **[232]** immédiatement suite l'interprétation chrétienne qu'il suscite : frappé par le détail de la carapace de boue dont s'entoure l'animal avant l'affrontement final — détail que ne néglige aucune des sources païennes[41] — l'auteur du *Physiologus* y voit un symbole de l'Incarnation et reconnaît dans la lutte la victoire du Christ sur Satan[42].

---

37. La scène est décrite mais non reproduite dans la seule étude qui existe des miniatures de ce manuscrit (B 8 de l'ancienne Bibliothèque de *la Schola Evangelica* à Smyrne) : J. STRYGOWSKI, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus* (*Byz. Archiv* 2) (Leipzig, 1899), p. 35 (passage relatif à l'ichneumon).
38. Selon les indications recueillies par F. SBORDONE pour son édition du *Physiologus* (Milan, 1936), le manuscrit aurait été détruit dans l'incendie de la *Schola Evangelica*, lors de la prise de Smyrne par les Turcs en 1922 (éd. SBORDONE XVI).
39. Sur les Bestiaires et leurs rapports avec le *Physiologus*, cf. B. E. PERRY, s.v. *Physiologus*, in : *RE*, XX. 1 (1941), coll. 1116-1128.
40. On dispose pour en juger de quelques rares dessins : cf. Ch. CAHIER, Du Bestiaire, *Nouv. Mél. d'archéologie*, 1874, pp. 133-134 (sur l'ichneumon) et en particulier fig. p. 134.
41. Ps. ARISTOTE, *An. Hist*., IX, 6, 612 a ; STRABON XVII, 1, 38-39 ; PLINE, *Nat. Hist*., VIII, 87-88 ; ELIEN, *An. Nat*., III, 22 ; OPPIEN, *Cyn*., III, 434.
42. *Physiologus* 26 (éd. SBORDONE 88-90) : **ἔστι ζῶον λεγόμενον ἰχνεύμων [ὅμοιος ὑός], ἐχθρὸς πάνυ τοῦ δράκοντος, ἐπὰν οὖν εὕρῃ ἄγριον δράκοντα, καθὼς ὁ φυσιολόγος λέγει, πορεύται καὶ χρίει ἑαυτὸν πηλῷ καὶ τῇ κέρκῳ τοὺς μυκτῆρας τηρεῖ, ἕως οὗ ἀπέκτεινε τὸν δράκοντα.** L'ichneumon traditionnellement présenté par les auteurs classiques comme ambivalent, adversaire à la fois du serpent et du crocodile, n'est plus opposé dans le *Physiologus* qu'au seul serpent. Il est remplacé dans la lutte contre le crocodile par un animal que les manuscrits appellent tantôt **ἔνυδρις** tantôt **ἐνύδριος** éd. SBORDONE 87-88) et sur l'identification duquel l'accord n'est pas fait ; pour les uns, ces mots ne constitueraient que des synonymes, utilisés en Asie Mineure, du mot "ichneumon" (P. WELLMANN, Der Physiologos, eine religionsgeschichtlich-naturwissenschaftliche Untersuchung, *Philol.* Suppl. XXII, 1, 1930, p. 14 ; B. E. PERRY, *loc. cit*., coll. 1088-

A la lumière de ce texte, la présence du thème mangouste-cobra dans les mosaïques à semis de fleurettes ou à rinceaux de vigne qui couvrent le sol des églises à partir du Ve siècle — à Huarte, Zahrani et Qabr Hiram par exemple[43] — ne pourrait-elle être éventuellement envisagée aussi dans une semblable optique ? Plusieurs autres animaux d'ailleurs, qui décorent ces mosaïques tardives, sont également repris et analysés dans le *Physiologus* et les scènes en apparence les plus banales (renard attrapant une poule, chasseur poursuivant un lièvre ...)[44] font l'objet de commentaires moralisateurs et religieux parfois tout à fait inattendus. Le succès et la diffusion dont jouit cet ouvrage [233] dès les premiers temps du christianisme — il remonte peut-être au IIe siècle de notre ère[45] — invitent à ne pas négliger dès l'abord la thèse d'une interprétation symbolique de ces pavements[46], quelles que soient les réserves que l'on soit amené à formuler. Sans doute serait-il exagéré en effet de chercher un sens caché à chacun de ces motifs, comme les apologistes chrétiens eux-mêmes l'ont fait si souvent à partir des représentations qu'ils évoquaient ; sans doute ne parlera-t-on point non plus de véritable programme iconographique doté d'une signification précise et plus d'un thème garde-t-il une valeur purement décorative[47]. Il n'en reste pas moins que telle figure ou telle scène, mises en évidence par le choix de certains détails ou par une place bien déterminée dans l'ordonnance de l'ensemble — ainsi, à Zahrani par exemple, la position centrale du groupe cobra-mangouste dans un contexte d'animaux isolés[48] — devaient inévitablement évoquer ces interprétations naïves que le

---

1089) ; pour d'autres, ἐνύδρις désigne sans hésitation la loutre, animal bien typique de l'Egypte et qui n'a pas à être confondu avec l'ichneumon (M. TARDIEU, *Trois mythes gnostiques. Adam, Eros et les animaux d'Egypte*, Paris, 1974, pp. 265-267 et n. 321, reprenant à son compte les conclusions des articles, fondamentaux pour ce problème, de E. BRUNNER-TRAUT). Il est curieux de constater que la lutte du crocodile et de la "loutre" — devenue d'ailleurs "hydre" dans les Bestiaires dérivés du *Physiologus* — connut au moyen âge une fortune considérable, éliminant parfois complètement de certains recueils l'épisode de l'ichneumon et du serpent. Sur l'ichneumon dans les Bestiaires médiévaux, cf. Ch. CAHIER, Du Bestiaire, *Mél. d'archéologie*, III, 1853, pp. 216-218 et *Nouv. Mél., cit.*, pp. 131 n. 4 et 133 n. 3.

43. Cf. ci-dessus, pp. 219-221.
44. Pour le renard et les poules (symbole de Satan attirant à lui les âmes par le péché) : *Physiologus*, 15 (éd. SBORDONE, pp. 57-60) ; pour le lièvre poursuivi par les chasseurs et s'enfuyant vers les hauteurs (symbole de l'âme entravée par les forces du Mal dans ses aspirations à s'élever) : ce thème n'appartient pas à la forme la plus ancienne du *Physiologus* mais apparaît dans une rédaction postérieure (éd. SBORDONE, pp. 252-253 et B. E. PERRY, *loc.cit.*, col. 114).
45. Sur le problème de la date du *Physiologus*, cf. B. E. PERRY, *loc. cit.*, coll. 1100-1104.
46. Ce n'est pas uniquement dans une optique chrétienne que le groupe ichneumon-serpent a pu être interprété : rappelons qu'il est également utilisé dans le décor d'un coffret d'argent d'inspiration probablement mithriaque : cf. ci-dessus p. 219 et n. 13.
47. Ce problème a déjà été évoqué à propos des églises de Palestine notamment : cf. B. BAGATTI *apud* S. J. SALLER et B. BAGATTI, *op. cit.*, pp. 86-89 ; E. KITZINGER, *Mosaïques byzantines israëliennes* (Milan, 1965), pp. 8-11. Sur une interprétation chrétienne des mosaïques du Grand Palais à Constantinople, cf. St. HILLER, Divino sensu agnoscere, *Kairos. Zeischr. f. Religionswiss. u. Theol.*, n.s. XI (1969), pp. 301-305 surtout.
48. Cf. ci-dessus p. 221.

Physiologus avait contribué à diffuser largement et par le truchement desquelles la thématique chrétienne avait pu, en quelque sorte, "récupérer" des motifs païens partout répandus à l'époque[49].

Peut-être n'était-il pas inutile de souligner ici ce sens nouveau qu'avait acquis, avec le christianisme, notre vieux thème nilotique.

extrait de : *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik,* XXV, 1976, pp. 223-233.

49. E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 9 : "Nous soupçonnons le choix des sujets d'avoir été, en grande partie, déterminé par le fait que ce répertoire d'images appartenait à la tradition des ateliers de mosaïque. La justification religieuse de leur présence sur le sol des églises semble avoir été souvent trouvée après coup ; elle est variable et souvent peu précise ".— Le Dr. A. Bahnassi (Damas, Direction générale des antiquités et musées), MM. N. Duval et F. Baratte (Paris, Louvre), Mme. U. Liepmann et la Direction du Kestner-Museum de Hanovre m'ont très aimablement fait parvenir les photographies des figures 3, 5, 10 et 12 et m'ont autorisée à les reproduire dans cet article. Qu'ils veuillent bien trouver ici l'expression de ma très vive gratitude !

PAEDAGOGIANI-PAGES, DE ROME À BYZANCE

Une étude préliminaire de la mosaïque du Banquet de Shahba-*Philippopolis* avait attiré mon attention dès 1977[1] sur le personnage du *tricliniarius* qui occupe le premier plan de la scène (pl. XLIII.2). La recherche entreprise à partir de cette figure débouche aujourd'hui sur la définition d'un type iconographique sensiblement plus large, dont le *tricliniarius* n'illustre en réalité qu'un des nombreux aspects.

Fondée sur une analyse détaillée des documents iconographiques, la démarche suivie ici met en lumière, me semble-t-il, l'absolue nécessité de chercher à définir chaque élément constitutif d'une image en l'envisageant d'abord isolément, si l'on veut évaluer avec quelque chance d'exactitude l'apport réel du contexte, de la même manière qu'on ne saurait apprécier la coloration particulière que prend un mot dans une phrase si l'on ne connaît pas le sens premier de celui-ci.

*

* *

Représenté de face, mais la tête légèrement tournée vers la droite, à l'avant d'une table en sigma chargée de mets autour de laquelle trois couples ont pris place, le jeune *tricliniarius* de Shahba porte une tunique courte à *clavi* (pour autant que les lacunes de la mosaïque à cet endroit permettent d'en juger) ; il est chaussé de sandales maintenues à la cheville qui dégagent presque entièrement le pied ; une chevelure sombre, faite de longues boucles souples, met bien en valeur un visage aux traits fins, délicatement ombré ; passant sur l'épaule gauche, un tissu richement brodé — serviette d'apparat sans doute — vient reposer sur l'avant-bras. On distingue à l'extrémité [300] droite du tableau l'amphore traditionnelle des scènes de banquet, posée sur un trépied : on la retrouve, identique, à l'avant de la scène, dans le Banquet des Champs-Elysées, à l'hypogée de Vibia[2] ou encore — mais ici sans le trépied — dans un Banquet céleste à la Catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin, à Rome[3]. La place qu'occupe le *tricliniarius* de Shahba, à côté de l'amphore, le désigne semble-t-il comme échanson, identification d'ailleurs confirmée par la confrontation avec

1. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie* (Bruxelles, 1977), p. 38.
2. M. BORDA, *La pittura romana* (Milan, 1958), p. 348.
3. Cf. notamment P. DU BOURGUET, *La peinture paléo-chrétienne* (Paris, 1965), fig. 100. — On citera trois autres parallèles encore, moins proches toutefois : deux amphores placées dans un grand panier cylindrique sont figurées dans le banquet champêtre de la Petite Chasse à Piazza Armerina (H. KÄHLER, *Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina*, Berlin, 1973, pl. 22) ; le même panier contient trois amphores sur la mosaïque de la Villa du Tellaro (*Archeologia nella Sicilia sud-orientale*, Naples, 1973, pl. LIX) ; une cruche pansue (ou amphore ? on pourrait en effet supposer une deuxième anse dans une lacune de la mosaïque) est aussi représentée dans la scène de beuverie des *venatores*, sur une mosaïque d'El Djem conservée au Musée du Bardo à Tunis [J.W. SALOMONSON], *Mosaïques romaines de Tunisie* (Bruxelles, 1964), n° 29, pl. 19.

une fresque bien connue de la Maison du Caelius à Rome[4], où un jeune homme aux longs cheveux bouclés, chaussé de sandales et luxueusement vêtu d'une tunique à manches longues, décorée de *clavi* et d'*orbiculi*, tient de la main droite un gobelet qu'il présente ; à sa gauche, deux bouteilles sont posées côte à côte dans un panier (pl. XLIII.1). Ce type iconographique de l'échanson — même coiffure, même vêtement, mêmes attributs — caractérise encore deux jeunes garçons d'une miniature du *Vergilius Romanus*[5], figurés de profil : l'un, portant une longue serviette sur l'épaule gauche, manie à gauche une cruche remplie de vin et, à droite, tend un gobelet vers les convives, tandis que l'autre, tenant aiguière et patère, est sans doute préposé au service de l'eau chaude que l'on mélangeait d'ordinaire au vin[6]. On citera également, proche de ceux-ci, le jeune homme aux longs cheveux blonds d'une tenture copte exposée naguère à Paris[7] et ce sont aussi des échansons du même **[301]** type que l'on reconnaîtra sur l'autel funéraire de Q. Socconius Felix[8] ou sur une fresque très détériorée de la Catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin représentant un banquet funéraire[9].

Ces quelques documents attestent donc l'existence d'un type iconographique assez homogène de l'échanson, reconnaissable non seulement aux attributs de la fonction mais aussi à une coiffure et à un vêtement particuliers. Ces caractères sont-ils propres à l'échanson ou peuvent-ils également s'appliquer aux *servi tricliniarii* chargés de la présentation des plats ? L'intéressante fresque de la Maison du Caelius fournit une première réponse à cette question ; le *dapifer* y figure en effet à côté de l'échanson : les cheveux courts et vêtu

4. M. BORDA, *op. cit.*, fig. p. 343 ; pour une bonne illustration en couleurs, R. BIANCHI-BANDINELLI, *La fin de l'art antique* (Paris, 1970), fig. 86, p. 95. On notera ici que la Maison du Caelius et la "maison fouillée en 1780, près de l'hôpital de Saint-Jean-de-Latran" citées séparément par M. BLANCHARD-LEMEE, *Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila(Cuicul)* (Aix-en-Provence, s.d.), p. 95, n'en sont en réalité qu'une seule.
5. K. WEITZMANN, *Manuscrits gréco-romains et paléochrétiens* (New York, 1977), pl. 13 et p. 57.
6. Sur cet usage, cf. P.-A. FEVRIER, A propos du repas funéraire : culte et sociabilité, *Cah. arch.*, XXVI, 1977, pp. 35-36.
7. *Catalogue de l'exposition d'art copte* (Paris, juin 1964), n° 165, pp. 155-157.
8. F. W. GOETHERT, Grabara des Q. Socconius Felix, *Antike Plastik*, IX, 1969, pp. 79-86 et pll. 50-56.
9. G. WILPERT, *Roma sottoterranea. Le pitture delle Catacombe romane* (Rome, 1903), pl. 62, 2 (commentaire pp. 465-466). — On relèvera aussi quelques rares exemples dans les scènes de "banquets à *kliné*"sur les couvercles de sarcophages (cf. ci-dessous p. 230 et n. 23). Un dernier document devrait entrer en ligne de compte : la mosaïque de Dougga (K. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford, 1978, p. 123 et pl. 114) où deux esclaves de stature colossale, sommairement vêtus et les pieds nus, versent du vin, d'une amphore qu'ils portent sur l'épaule, à deux personnages occupant le centre du tableau ; à l'arrière-plan, un jeune homme aux longs cheveux bouclés, chaussé de sandales et vêtu d'une tunique à manches, porte à gauche la serviette, à droite une aiguière ; on pourrait peut-être distinguer aussi une coupe dans la main gauche et il s'agirait dans ce cas d'un échanson. Ce n'est pas tout à fait sûr cependant et M. BLANCHARD-LEMEE, *op. cit.*, p. 95 préfère y voir le jeune esclave chargé des ustensiles permettant aux convives de se rincer les doigts ; c'est de toute manière un *tricliniarius* et il en est de même du personnage qui lui fait pendant à droite, vêtu et coiffé comme lui et tirant d'une corbeille des branches et des fleurs qu'il distribue à l'assistance. Cette mosaïque est particulièrement intéressante pour la différenciation iconographique des groupes sociaux qu'elle présente, cf. ci-dessous, p. 232-233.

d'une tunique sans ornement, il s'avance vers la droite d'un pas rapide, soutenant dans ses bras un grand plat garni de mets[10]. Le même personnage, à l'allure active, se rencontre ailleurs dans des scènes de banquets : à l'hypogée de Vibia[11], sur une mosaïque de Carthage[12], à la Villa du Tellaro[13], sur une miniature du *Codex Sinopensis* représentant le festin d'Hérode[14] ainsi que sur plusieurs couvercles de sarcophages[15]. Il existe donc pour la représentation des [302] *tricliniarii* deux types iconographiques bien différenciés, l'un statique et décoratif, qui semblerait à première vue réservé à l'échanson, l'autre dynamique et narratif qui caractériserait plutôt le *dapifer.* La distinction ainsi marquée dans l'iconographie reflète bien du reste une différence essentielle quant à la fonction elle-même : l'échanson acquiert en effet, de par sa présence constante sur les lieux du banquet, le caractère statique d'un élément du décor ; contrairement au *dapifer,* qui sans arrêt circule des cuisines à la salle d'apparat, passant éventuellement inaperçu derrière les plats qu'il présente, l'échanson ne peut échapper aux regards des convives ; aussi est-il important que, par sa prestance, il fasse honneur au maître de maison[16]. Il sera donc tout naturellement jeune et bien fait, richement vêtu, soigneusement coiffé ; le prix que l'on accordait à ce dernier détail ressort clairement d'une boutade de Sénèque dans les Lettres à Lucilius : "Si tu t'intéresses à la longueur des boucles de l'échanson et à la transparence de la coupe qu'il te tend, c'est que tu n'as pas soif !"[17].

Mais si la distinction notée jusqu'ici entre les types de l'échanson et du *dapifer* est à première vue explicable, il apparaît néanmoins que, dans plus d'un cas, elle n'a pas été respectée. L'échanson du banquet champêtre, à la Petite Chasse de Piazza Armerina, ne se différencie guère en effet, ni par son vêtement, ni par sa coiffure, des autres chasseurs[18], pas plus que celui de la Villa du Tellaro[19] et on rencontre, dans les banquets funéraires des sarcophages ou couvercles de sarcophages, non moins d'échansons à cheveux

---

10. M. BORDA, *op. cit.*, fig. p. 343.
11. *Ibid.*, fig. p. 348 ; pour un détail de la scène, cf. A. GRABAR, *Le premier art chrétien* (Paris, 1966), fig. 245.
12. K. DUNBABIN, *op. cit.*, fig. 116.
13. *Archeologia nella Sicilia sud-orientale, cit.*, pl. LIX.
14. A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien* (Paris, 1966), fig. 227, p. 204.
15. N. HIMMELMANN, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.* (Mayence, 1973), pll. 44a, 47b, 48a notamment.
16. A l'office de servir le vin dans les banquets semble être attaché un honneur plus grand qu'à tout autre service : dans les banquets célestes, en effet, cet office n'est généralement pas confié à des serviteurs ordinaires mais à des personnifications féminines de l'Amour et de la Paix : *Agapé* et *Iréné* ; cf. déjà G. WILPERT, *op. cit.*, p. 433 ; sur ces personnifications, cf. P.-A. FEVRIER, *loc. cit.*, pp. 34-35.
17. SENEQUE, *Ep.* 119, 14 : *nam si pertinere ad te iudicas quam crinitus puer et quam perlucidum tibi poculum porrigat, non sitis* ; sur ces esclaves qu'on appelle *capillati, comati, criniti, crispuli* ou *calamistrati*, cf. J. MARQUARDT, *La vie privée des Romains*, I (Paris, 1892), pp. 172-173 et, pour les textes antiques s'y rapportant, cf. en particulier, n. 1, p. 173.
18. H. KÄHLER, *op. cit.*, pl. 22.
19. *Archeologia nella Sicilia sud-orientale, cit.*, pl LIX.

courts, vêtus de l'exomide que de *dapiferi* à longues boucles, portant tuniques à manches[20]. C'est l'examen attentif des documents, en particulier [303] des sarcophages, qui permet de discerner, sans trop d'hésitation, les raisons qui ont dicté le choix de l'un ou l'autre type.

Dans les représentations de repas communautaires, le plus souvent champêtres, où les convives sont assis tous ensemble autour d'une table en sigma, les serveurs, qu'ils soient chargés du vin ou des mets, ne se distinguent pas entre eux mais sont indifféremment vêtus d'une tunique courte, généralement retenue à la taille par une ceinture, et se caractérisent par une coiffure à cheveux assez ras et une allure dynamique[21] ; par contre, dans les scènes où les défunts apparaissent étendus sur la *kliné*, non seulement les échansons mais souvent même les *dapiferi* appartiennent au type à cheveux longs et vêtements luxueux[22]. C'est que, dans les "banquets à sigma" où aucun personnage n'est spécialement mis en valeur, la présence d'un serviteur d'apparat n'aurait aucun sens, tandis qu'elle se justifie pleinement au contraire dans le "banquet à *kliné*" conçu comme la glorification d'un défunt — ou d'un couple — qui tenait à affirmer jusque dans la mort sa puissance et sa richesse[23].

Si le répertoire iconographique comportait bien deux modèles de serviteurs, l'un de simple fonction et l'autre d'apparat, le choix de l'un d'entre eux ne semble donc pas lié à une fonction déterminée mais destiné à suggérer un type de rapport différent entre maître et esclave, un rapport plus *personnel*, indépendant de la classe sociale. Le serviteur d'apparat constituait en quelque sorte un moyen pour le *dominus* d'afficher le luxe de son train de vie et l'excellence de son goût.

Ces beaux jeunes gens aux longues boucles, parés comme des femmes[24], se rencontrent d'ailleurs, en grand nombre, dans des contextes étrangers au service de la table. On les trouve comme porteurs de torches, sur une des faces du coffret de Projecta[25] ou [304] sur une fresque célèbre de la tombe d'Aelia Arisuth en Tripolitaine[26].

---

20. Cf. Fr. GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit* (Berlin, 1940), pll. 25-26 et sur les types de serviteurs, cf. l'index, p. 410 ; N. HIMMELMANN, *op. cit.*, pp. 20 (en particulier n. 39) et 24-25.
21. Fr. GERKE, *op. cit.*, pll. 25-26 ; N. HIMMELMANN, *op. cit.*, pp. 55-56 et pll. 45-49.
22. N. HIMMELMANN, *op. cit.*, pp. 47-48 et pl. 26 ; p. 48 et pl. 32 ; p. 50 et pl. 39A.
23. Cette différence entre le type du banquet à *kliné* et le type à sigma a été particulièrement bien soulignée par N. HIMMELMANN, *op. cit.*, pp. 24-25 : de l'absence de place d'honneur découle tout normalement l'absence de portrait. Et j'en conclus que s'il n'y a pas de personnalisation du défunt, la présence de serviteurs d'apparat perd évidemment tout sens.
24. SENEQUE, *Ep.* 47, 7 : *alius uini minister in muliebrem modum ornatus ...*
25. E. BARBIER, La signification du cortège représenté sur le couvercle du coffret de "Projecta", *Cah. arch.*, XII, 1962, fig. 6 (bibl. ant., p. 7) ; pour une photographie de détail de ces porteurs de flambeau (considérés d'ailleurs ici comme des "servantes"), cf. H. WREDE, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig* (Berlin, 1972), pll. 41.3 et 42.2.
26. R. BIANCHI-BANDINELLI, *op. cit.*, fig. 87 p. 95 (sur cette tombe en général, p. 264 et figg. 242-243) : ici la chevelure est coiffée en boucles soignées mais courtes ; la richesse du vêtement atteste cependant qu'il s'agit selon toute vraisemblance d'un serviteur d'apparat.

Ils sont aussi les *cursores* ou *viatores*, les "coureurs" des scènes de portage qui ornent les couvercles de sarcophages[27] : précédant ou suivant le char où le défunt a pris place, un jeune homme à la chevelure flottante (le plus souvent, ils sont deux, parfois davantage) court, portant quelque objet (aiguière, patère, serviette, bâton)[28], tandis qu'un cavalier accompagne l'attelage[29].

Comment ne pas évoquer à nouveau Sénèque : "aujourd'hui, on ne voyage qu'avec toute une cavalerie d'éclaireurs numides, toute une avant-garde de coureurs"[30] ou encore l'empereur Julien, stigmatisant, trois siècles plus tard, les habitudes de luxe de ses concitoyens d'Antioche : "...et qu'il y ait, pour ouvrir ta marche, de superbes garçons qui attirent les regards de tous les citoyens ?"[31].

Les mosaïques du complexe thermal de Piazza Armerina livrent aussi maints documents significatifs pour ce dossier. Dans le vestibule même apparaît en effet la *Domina* encadrée de deux jeunes gens[32] à cheveux longs, vêtus d'une tunique courte à *orbiculi* sur laquelle est jeté un ample manteau (la *paenula*) ; l'un d'eux lui tient le bras tandis qu'elle s'appuie familièrement à l'épaule de l'autre ; de chaque côté du groupe qu'ils forment vient une servante, portant l'une une boîte à vêtements, l'autre un coffret à bijoux à la main et, en bandoulière, un gros sac. Accompagnée de deux serviteurs **[305]** d'apparat, "superbes garçons" de compagnie[33], la *Domina* se rend aux bains avec deux de ses servantes : le sens de l'image ne fait guère de doute.

Dans l'exèdre B du *frigidarium*[34], se déroule une scène peut-être plus intéressante encore (pl. XLIII.3) : un personnage très richement vêtu et dont la stature atteste l'impotance — c'est le *Dominus* — achève de draper autour de lui une longue écharpe tandis qu'un autre personnage, représenté plus petit, avec de longs cheveux bouclés et de riches vêtements brodés, s'avance vers lui en tendant une chlamyde ; au même moment, un tout petit serviteur d'allure insignifiante se précipite aux pieds du maître pour attacher ses

---

27. W. WEBER, *Die Darstellungen einer Wagenfahrt auf römischen Sarkophagdeckeln und Loculusplatten des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.* (Rome, 1978), pp. 17-19 (nos 3, 5-6 : pll. II.1 ; III.1-2), pp. 23-29 (nos 12-188 ; pll. VI-XII)., pp. 32-33 (n° 24 : pl. XIV.2) ; pp. 56-59 (commentaire général sur les *cursores* et *viatores*).
28. Aiguière, patère et serviette permettaient aux voyageurs de se rafraîchir en cours de route s'ils le souhaitaient ; le bâton servait selon toute probabilité à écarter du convoi badauds et mendiants.
29. Ce cavalier dont la fonction était d'ouvrir la route au char était de préférence numide ; cf. ci-après n. 30.
30. SENEQUE, *Ep.* 123, 7 : *omnes iam sic peregrinantur ut illos Numidarum praecurrat equitatus, ut agmen cursorum antecedat*... ; sur le même thème, *ibid.*, 87, 10.
31. JULIEN, *Misop.*, 350 d : καὶ παῖδας ἡγεῖσθαι καλούς εἰς οὓς ἀποβλέπουσιν οἱ πολῖται ...
32. Cf. H. KÄHLER, *op. cit.*, p. 34 et pl. 42 : l'auteur reconnaît, dans la dame accompagnée des jeunes gens, Valéria, épouse de Maxence, et ses deux fils ; pour une photographie en couleurs : W. DORIGO, *Pittura tardoromana* (Milan, 1966), pl. XII.
33. C'est vraisemblablement un garçon de compagnie de même fonction que l'on reconnaîtra aussi sur le coffret de Projecta ; cf. E. BARBIER, *loc. cit.*, fig. 2 et A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, *cit.*, fig. 162 p. 157.
34. H. KÄHLER, *op. cit.*, pl. 48 b.

sandales. La différence de taille, de coiffure, de vêtements, de fonction révèle d'emblée leur statut respectif : l'un est l'esclave privilégié, le garçon de compagnie attaché à la personne d'un maître important ; l'autre est un employé, dépendant comme beaucoup d'autres sans doute de l'établissement thermal. Ce sont également des esclaves de thermes qu'on voit dans la scène de *mutatio vestis* de l'exèdre D[35].

Du jeune homme présentant au maître son manteau, on ne manquera pas de rapprocher une figure très semblable, peinte sur le mur d'un tombeau à Silistra, en Bulgarie[36] : dans le cortège des serviteurs et servantes convergeant vers le couple central du *Dominus* et de la *Domina*, on relève en effet la présence d'un beau jeune homme aux longs cheveux blonds, vêtu d'une tunique à *clavi* et *orbiculi* et tenant devant lui une chlamyde identique, pour la couleur et le décor, à celle que porte le maître de maison. Les autres serviteurs représentés, chargés, l'un, des anaxyrides et des sandales, le suivant, d'un linge décoré d'*orbiculi*, et le troisième, d'un ceinturon métallique, ont les cheveux courts et sont habillés d'une tunique sans ornement ; tous trois portent en outre un torque autour du cou[37]. Ce n'est certes pas sans raison qu'un aspect plus soigné, plus raffiné a été donné à l'un des quatre serviteurs : à cet aspect différent correspond [306] une fonction à caractère plus honorifique. S'il a la charge du manteau, ce serviteur est aussi celui qui accompagne le maître dans ses déplacements et le soin apporté à sa présentation se justifie par là-même[38].

La mosaïque de Dougga, aux esclaves-marchands de vin[39], contribue de la même manière à souligner, par l'utilisation d'une iconographie appropriée, des différences d'ordre social : deux jeunes gens en tunique courte — des hommes libres, des "maîtres" — se font servir du vin par deux esclaves de haute stature, puissamment musclés et sommairement vêtus. Il n'est pas rare en effet que, dans la représentation d'esclaves, l'accent soit mis sur la vigueur physique des personnages ; ils sont conçus comme des gens qui "travaillent dur" et portent donc des vêtements courts (simple pagne ou exomide, parfois même retroussée), destinés à ne pas les entraver dans leurs mouvements[40]. Enfin, bien caractérisés aussi,

35. *Ibid.*, pl. 48 a.
36. Sur ce tombeau, A. FROVA, Peinture romaine en Bulgarie, *Cahiers d'art*, XXIX, 1954, pp. 25-40 (pour ce serviteur en particulier, p. 37) ; D.P. DIMITROV, Le système décoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra, *Cah arch.*, XII, 1962, pp. 35-52 (plus particulièrement p. 48 et fig.6).
37. Pour d'autres exemples de torques du même genre et sur la signification de cet attribut, cf. H. WREDE, *op. cit.*, pp. 85-87.
38. Selon D.P. DIMITROV, *loc. cit.*, p. 50, la coiffure de ce serviteur trahit son origine germanique ; la même idée est défendue par H. WREDE, *op. cit.*, p. 71 à propos d'une des servantes de la même tombe, que l'auteur prend pour un personnage masculin (fig. 35, 2). Mais même si la thèse de l'origine germanique est parfaitement plausible dans le cas du serviteur portant le manteau, il n'en reste pas moins que ce type de coiffure est attesté, on l'a vu, dans d'autres régions pour des serviteurs de fonction tout à fait similaire. Peut-être les Germains étaient-ils choisis précisément en raison de leur aspect physique ?
39. Cf. ci-dessus, n. 9 p. 228.
40. Cf. aussi, entre autres nombreux exemples, les esclaves d'une scène de préparatifs de banquet, sur une mosaïque provenant de Carthage et conservée au Louvre (F. BARATTE, *Mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Paris, 1978, pp. 71-74 et fig. 63) ; dans

apparaissent sur la même mosaïque deux "garçons de compagnie", frêles adolescents aux longs cheveux bouclés porteurs d'eau fraîche et de fleurs, dont la présence agrémente les banquets.

Un dernier groupe de documents, très justement mis en lumière par Michèle Blanchard-Lemée, témoigne du rôle que le jeune serviteur d'apparat pouvait aussi jouer dans les scènes d'amphithéâtre : il apparaît en effet dans ce contexte sur les mosaïques de Smirat, de la *Fortuna Redux* à Tébessa et de l'*Asinus Nica* à Djemila[41]. C'est à Smirat que son rôle paraît le plus clair[42] ; personnage central de la scène, il présente sur un plateau les quatre sacs de mille sesterces offerts par son patron Magerius aux *venatores* vainqueurs des jeux : [307]*delicatus puer* de Magerius, il fait honneur à son maître dans une scène à caractère officiel[43]. A Djemila, un jeune homme blond tient dans la main droite une sorte d'écharpe dépliée, ornée de carrés noirs, sans doute une *mappa* qu'il agite "pour désigner à l'attention du public le taureau vainqueur"[44], rôle encore une fois purement honorifique et d'ailleurs tout à fait secondaire dans le déroulement de la *venatio*, si l'on en juge par le vêtement qu'il porte, très peu adapté à l'exercice. Il n'en va pas autrement sur l'exemple de Tébessa[45].

Du témoignage de ces différents documents se dégage au total un type iconographique d'une très grande homogénéité en dépit de la diversité des contextes dans lesquels il s'insère : le jeune esclave présente en effet, à chaque fois, les caractères identiques de la longue chevelure soignée et du vêtement recherché, quelque fonction qu'il exerce et pour autant que cette fonction soit directement et officiellement liée aux maîtres de maison. Dès lors, comment ne pas reconnaître, parmi les traits qui définissent cette catégorie de serviteurs privilégiés, ceux-là mêmes qui caractérisent aussi les *paedagogiani*, appelés plus généralement *paedagogia*[46], dont il est souvent question dans les textes ?

---

d'autres activités, cf. les esclaves déchargeant un bateau, d'une mosaïque de Sousse (J.W. SALOMONSON, *op. cit.*, n° 11, pl. 23).

41. M. BLANCHARD-LEMEE, *op. cit.*, pp. 95-96.
42. Sur cette mosaïque, cf. A. BESCHAOUCH, La mosaïque de chasse à l'amphithéâtre découverte à Smirat en Tunisie, *Comptes rendus Acad. inscr.*, 1966, pp. 134-157 (surtout p. 143).
43. L'idée qu'il pourrait s'agir d'un *delicatus* est du regretté G. Ville (M. BLANCHARD-LEMEE, *op. cit.*, n. 280 p. 95).
44. *Ibid.*, p. 96.
45. *Ibid.*
46. *Paedagogium* sert en effet à désigner non seulement l'école mais aussi tout jeune garçon élevé dans ce type d'école ; dans cette dernière acception, on trouve également le terme *paedagogianus* (on utilise parfois *delicatus* [*puer*] dans le sens d'"esclave favori" mais cette expression ne fait pas nécessairement référence à l'école) ; cf. E. SAGLIO, s.v. *delicatus*, in : *Dict. ant. gr. rom.*, II 1 (Paris, 1892), p. 60 ; O. NAVARRE, s.v. *paedagogium*, *ibid.*, IV 1, pp. 271-272 ; W.ENNSLIN, s.v. *paedagogiani*, in : *RE*, XVIII 2 (1942), coll. 2204-2205 ; pour le recueil de base des textes grecs et latins relatifs à la domesticité en général, cf. J. MARQUARDT, *La vie privée des Romains* (trad. V. Henry), I (Paris, 1892), pp. 158-228 (sur les *paedagogia*, pp. 185-187) ; pour le rôle et la signification du *paedagogium* dans la société impériale romaine, cf. S.L. MOHLER, Slave Education in the Roman Empire, *Trans. Proc. Amer. Philol. Assoc.*, LXXI, 1940, pp. 262-280 et

Placé, dès sa petite enfance et en raison de certaines qualités physiques ou intellectuelles, dans un *paedagogium*, le jeune esclave né dans la maison, le *verna*, y recevait l'éducation propre à faire de lui un parfait garçon de compagnie, dont le raffinement témoignât pleinement du luxe et du bon goût de la maison à laquelle il appartenait. "On dressait en particulier aux bonnes manières, écrit [308] H. I. Marrou, des enfants et des adolescents pour les préparer à remplir le rôle de ces pages dont le faste romain aimait à s'entourer"[47]. A Rome, chaque famille aristocratique avait son école[48], mais la plus brillante était évidemment le *paedagogium* impérial[49], dont l'existence est attestée sur le Palatin dès l'époque de Tibère[50].

C.A. FORBES, The Education and Training of Slaves in Antiquity, *ibid.*, LXXXVI, 1955, pp. 321-360 (surtout, pp. 334-337).

47. H. I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité* (Paris, 1948), p. 361. — Selon S.L. MOHLER, *loc. cit.*, pp. 279-280, le rôle du *paedagogium* était bien plus large, en ce sens qu'il devait faire de l'esclave doué qui le fréquentait "a self-respecting human being" et le préparer aux responsabilités et aux privilèges de la citoyenneté dont il jouirait une fois affranchi. Cette hypothèse pose le problème du statut juridique du *paedagogium*/*paedagogianus* qui sort très largement des limites de la présente étude iconographique. On notera seulement qu'à côté des *paedagogia* serviles existaient, aussi, semble-t-il, des *paedagogia ingenuorum* (SUETONE, *Ner.*, XXVIII) recrutés parmi les jeunes gens de naissance libre. Deux autres textes seraient d'ailleurs incompréhensibles si l'on n'admettait pas qu'ils puissent se rapporter à des hommes libres : le décret de Constance, de 354, relatif au service militaire des *paedagogiani* (*Cod. Theod.*, VIII. 7, 5) et la *Notitia Dignitatum* citant parmi les institutions de l'Empire des *paedagogia* placés sous l'autorité d'un *uir spectabilis castrensis* (*Not. Dign..Occ.*, XV ; *Or.*, XVII). On en conclura donc que le terme *paedagogium*/*paedagogianus* pouvait être utilisé dans deux acceptions différentes — l'une désignant un jeune esclave privilégié, l'autre un *ingenuus* —, de la même manière exactement que le terme médiéval de "page" (dérivant plus vraisemblablement de *paedagogianus* ou de *paedagogium* que de *pagus*, cf. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, VI, 1886,p. 92) signifie soit "valet" (de ferme, d'écurie, de navire...), soit "jeune noble placé près d'un prince, d'une châtelaine,... pour rendre certains services" (*Franz. Etym. Wörterbuch*, VII, 1955, p. 474). Seuls les *paedagogia*-serviteurs sont envisagés ici.
48. Entre autres témoignages à ce sujet, cf. PLINE LE JEUNE, *Ep.* , VII, 27, 13 (à propos de son *paedagogium* privé).
49. On l'appelle *paedagogium Caesaris* (*CIL*, VI 8965 ; cf. aussi TERTULLIEN, *Apolog.*, XIII 9 : ... *cum de paedagogiis aulicis nescio quem...*).
50. *CIL*, VI 8989. Situé sur la pente sud-ouest du Palatin, il constituait une annexe de la *Domus Domitiana*. On y a découvert un grand nombre de graffiti confirmant l'utilisation du bâtiment comme *paedagogium*, incontestablement occupé par des gens de condition servile, si on en juge par les noms d'origine étrangère : cf. H. SOLIN et M. ITKONENKAILA, *Graffiti del Palatino*, I. *Paedagogium* = *Acta Inst. Rom. Finlandiae*, III (Helsinki, 1966), pp. 57-73. Un autre *paedagogium* impérial est attesté avec certitude sur le Caelius, au *Vicus Capitis Africae* (*CIL*, V 1039 ; VI 1052 ; 8982-8987) : cf. H. RIEMANN, s.v. *Paedagogium puerorum a Capite Africae*, in : *RE*, XVIII 2 (1942), col. 2483.

Le luxe dans lequel vivaient ces *paedagogia* est, à plusieurs reprises, évoqué par Sénèque : "Pourquoi tes jeunes esclaves sont-ils vêtus d'étoffes précieuses ?"[51] ; ou encore, s'exhortant à la vie simple : "Et quand je suis bien conquis à cette idée, voilà que je me laisse fasciner par le luxe de quelque *paedagogium*, par le spectacle d'esclaves plus soigneusement vêtus que pour un cortège public et parés d'or, d'un bataillon de serviteurs resplendissants..."[52] ; et aussi : "on ne met ses pages en voiture qu'après leur avoir enduit le visage d'un onguent qui empêchera le soleil, le froid, d'offenser leur peau délicate. Ce serait scandale qu'il y ait, dans vos cortèges de jeunes esclaves, quelque visage à la fraîcheur naturelle auquel l'emploi du fard ait manqué..."[53]. Une épigramme de Martial sur un *paedagogium* en excursion à la campagne, témoigne par ailleurs de l'importance particulière attachée à la longueur de la chevelure : "le jardin exerce sans fatigue la joyeuse troupe des esclaves élevés à la ville : sans que leur pédagogue leur en donne l'ordre, ces folâtres adolescents aux longs cheveux se plaisent à obéir au fermier..."[54].

Enfin, un passage d'Ammien Marcellin fait allusion à un uniforme spécial qu'auraient porté les pages impériaux à son époque : "il était vêtu, de la taille aux pieds, à la manière d'un page ; chaussé de souliers pourpres et armé d'une lance, il tenait dans la main gauche un petit morceau d'étoffe également pourpre..."[55].

Mais ce n'est pas seulement en raison de leur aspect physique que les *paedagogiani* s'identifient aux jolis serviteurs des monuments figurés, c'est aussi par la similitude des diverses fonctions qu'ils exercent : ils servent le maître à table[56], l'accompagnent dans ses promenades[57], dans ses voyages[58], dans ses chasses éventuellement[59] et contribuent "en dehors même de tout service déterminé, à l'éclat et à la représentation extérieure des grandes familles"[60].

[310] Sources littéraires et documents iconographiques concordent donc parfaitement dans la définition qu'ils donnent de ce type de serviteur et des fonctions qui sont les siennes.

---

51. SENEQUE, *Vit. beat.*, XVII 2 : *quare paedagogium pretiosa ueste succingitur ?*
52. SENEQUE, *Tranq. an.*, I 8 : *cum bene ista placuerunt, praestringit animum apparatus alicuius paedagogii, diligentius quam in tralatu uestita et auro culta mancipia et agmen seruorum nitentium...*
53. SENEQUE, *Ep.*, 123, 7 : *omnium paedagogia oblita facie uehuntur ne sol, ne frigus teneram cutem laedat : turpe est non neminem esse in comitatu tuo puerorum cuius sana facies medicamentum desideret...*
54. MARTIAL, *Epigr.*, III, 58, 29-31 : *exercet hilares facilis hortus urbanos, / et paedagogo non iubente lasciui / parere gaudent uilico capillati...*
55. AMMIEN MARCELLIN, XXVI, 6, 15 : *... a calce in pubem, in paedagogiani pueri speciem, purpureis opertus tegminibus pedum, hastatusque purpureum itidem pannulum laeua manu gestabat.*
56. *Digeste*, XXXIII, 7, 12 § 32 : *... ea paedagogia quae ibi habebat, ut cum ibi uenisset, praesto essent in triclinio, legato continentur.*
57. JULIEN, *Misop.*, 350 d (ci-dessus, n. 31).
58. SENEQUE, *Ep.*, 87, 10 ; 123, 7 (ci-dessus, n. 30).
59. AMMIEN MARCELLIN, XXXIX, 3, 3 : *... adultus quidam ex his quos paedagogianos appellant, ad obseruandam uenaticiam praedam, Spartanum canem retinere dispositus ...*
60. O. NAVARRE, *loc. cit.*, p. 272.

Sur le plan chronologique toutefois, ce sont les textes qui, plus régulièrement échelonnés dans le temps, fournissent les indications les plus larges, attestant la permanence du *paedagogium*, tant impérial que privé, des débuts du Haut-Empire à l'époque de Justinien[61]. Les représentations en revanche ne deviennent abondantes et réellement caractéristiques qu'à partir de la fin du IIIe ou du début du IVe siècle : c'est à ce moment, en effet, que se fixe véritablement le type iconographique du jeune homme aux longs cheveux et à la tunique richement ornée tel qu'il apparaît sur les mosaïques de Piazza Armerina ou la fresque de la Maison du Caelius par exemple. Ce succès n'a rien qui doive étonner d'ailleurs : il s'insère tout normalement dans le grand mouvement de renouveau des thèmes qui se manifeste à travers le monde romain sous la Tétrarchie et dans les années qui suivent[62].

Ainsi, en passant de Rome à Byzance, le *paedagogianus* n'a guère changé[63] : dans la fonction qu'il exerce, la notion de service personnel demeure déterminante et reste intimement liée, dans l'iconographie, à la coiffure si particulière sur laquelle l'attention a été attirée plus d'une fois[64].

On ne saurait cependant conclure, sur cette coiffure, sans rappeler brièvement que, parallèlement aux représentations de *paedagogiani*, une série d'autres documents a souvent été citée[65] qui mettent en [311] scène des jeunes gens vêtus de l'habit militaire, tenant de la main droite une lance et de la gauche un grand bouclier circulaire ou ovale marqué du chrisme : tous présentent une coiffure à frange souple sur le front avec de longs cheveux retombant sur les épaules. Presque toujours placés dans le voisinage de l'empereur, ils constituent de manière évidente la garde personnelle de celui-ci : il en est ainsi sur le plat de Kertch figurant Constance II[66], sur le *missorium* et la base de l'obélisque de Théodose[67],

---

61. Les premiers témoignages explicites relatifs au *paedagogium* sont les passages mentionnés de Sénèque (ci-dessus, nn. 49-51) mais l'institution était sans doute plus ancienne ; il y a notamment chez Cicéron des allusions "aux jeunes esclaves pourvus de toutes les délicatesses et instruits dans tous les arts, choisis dans tant de maisons des plus raffinées..." (*Pro Rosc. Amer.*, XLI, 120 : *omnium deliciarum atque omnium artium puerulos ex tot elegantissimis familiis lectos...*) ; la mention la plus tardive est celle du *Digeste*, XXXIII, 7, 12 § 32.
62. R. BIANCHI-BANDINELLI, *op. cit.*, p. 95.
63. Notons à ce propos que le type iconographique de l'échanson a joui d'une particulière longévité : on le retrouve pratiquement inchangé au Xe siècle encore dans l'illustration de manuscrits espagnols du commentaire de l'Apocalypse par Beatus : cf. D. GRIVOT, *Images de l'Apocalypse*, La Pierre-qui-vire, 1977, pl. 71 (pour l'attitude) et pl. coul. p. 119 (pour la coiffure : seul de tous les participants au festin de Balthazar, l'échanson a une chevelure blonde lui entourant le visage, qui rappelle de près celle du serviteur de Silistra).
64. A propos de l'exemplaire de Djemila (ci-dessus, n. 41), M. BLANCHARD-LEMEE, *op. cit.*, p. 95 avait été, de son côté, amenée à la conclusion que ce type de coiffure était lié non à une classe sociale mais à la notion de service.
65. A. CARANDINI, *Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici della Villa di Piazza Armerina = Studi Misc.*, 7 (Rome, 1964), p. 18 et nn. 102-103, pp. 18-19 ; D. P. DIMITROV, *loc. cit.*, pp. 48-50 ; M. BLANCHARD-LEMEE, *op. cit.*, pp. 95-96.
66. Ch. DELVOYE, *L'art byzantin* (Paris, 1967), p. 138 et fig. 69.
67. R. DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler* (Berlin-Leipzig, 1929), pp. 239-241 et fig. 3 (N 62 : *missorium*) ; H. WREDE, *op. cit.*, pl. 31, 2 (pour un détail de l'obélisque de Théodose).

sur certains diptyques consulaires[68] et sur la mosaïque de Justinien et sa cour à Saint-Vital de Ravenne[69]. Ces jeunes écuyers sont également bien connus par les textes[70] : étroitement attachés à la personne de l'empereur dont ils garantissent la sécurité, ils sont choisis au nombre de quarante, parmi les membres des *scholae palatinae*[71], pour leur force, leur beauté et leur bravoure[72] ; revêtus d'un uniforme blanc (ils sont appelés *candidati*[73]), ils constituent un corps d'élite jusqu'à l'époque de Théodose ; quand les empereurs par la suite cessent d'être présents en personne sur les champs de bataille, la garde des *candidati* et les *scholae* de manière générale — tend à devenir un corps de parade[74]. On sait par Ammien Marcellin qu'il y avait, sous Julien, une très forte proportion de Germains dans toutes les *scholae*[75]. C'est à cette origine germanique que l'on a parfois attribué la coiffure à longs cheveux qui caractérise les jeunes gardes impériaux sur ces monuments[76].

[312] On ne peut manquer d'être frappé cependant par le parallélisme qui existe entre ce groupe des *scholares candidati* et celui des *paedagogiani*, non pas dans la nature même de la fonction qu'ils exercent mais dans la forme particulière qu'elle affecte. Dans l'un et l'autre groupe, en effet, les jeunes gens sont choisis pour leur aspect physique (beauté gracieuse ou beauté virile) et placés dans une école où ils seront formés à un service d'honneur (*paedagogium* ou *schola*) ; portant des vêtements spéciaux, ils sont attachés à la personne d'un maître qu'ils doivent honorer par leur belle apparence...

A la lumière de ce parallèle, il ne semble pas douteux que la coiffure étudiée ici — qui ne correspond à aucune mode précise de l'époque romaine ou byzantine, pas plus qu'elle ne caractérise une classe sociale déterminée — constitue en réalité un élément de valorisation lié à l'idée d'un service d'honneur[77]. Symbole de jeunesse et de beauté, elle était la coiffure des *camilli* romains ; ce sera également celle du Christ, dès le début de son iconographie.

extrait de : *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye* (Bruxelles, 1982), pp. 299-312.

68. R. DELBRUECK, *op. cit.*, pp. 87-93 (N 2), 180-185 (N 45), 186-188 (N 47) et pll.
69. Ch. DELVOYE, *op. cit.*, pp. 79-80 et fig. 25.
70. Cf. O. SEECK, s.v. *scholae palatinae*, in : *RE*, II 2 (1923), coll. 621-623 (avec sources antiques) ; A.H.M. JONES, *The Later Roman Empire 284-602. A social, economic and administrative Survey*, II (Oxford, 1964), pp. 613-614 et n. 11, p. 613 (pour les sources antiques) ; sur l'aspect physique des *scholares* de la garde impériale, cf. R. DELBRUECK, *op. cit.*, p. 41.
71. A. H. M. JONES, *op. cit.*, p. 613.
72. PROCOPE, *Hist. arc.*, VI, 3 ; XXIV, 13.
73. AMMIEN MARCELLIN, XX, 8, 13.
74. A. H. M. JONES, *op. cit.*, p. 614.
75. AMMIEN MARCELLIN, XX, 8, 13.
76. R. DELBRUECK, *op. cit.*, p. 41 ; D.P. DIMITROV, *loc. cit.*, p. 50 ; H. WREDE, *op. cit.*, p. 71.
77. C'est le contexte qui explicite généralement l'idée de valorisation ; en l'absence de tout contexte, dans le cas des hermès de Welschbillig, p. ex., on a pu considérer cette coiffure comme un indice de l'origine germanique des personnages : cf. H. WREDE, *op. cit.*, pp. 689-72 ; les deux explications ne s'excluent d'ailleurs pas.

LA MOSAÏQUE D'ORPHÉE DE SHAHBA-*PHILIPPOPOLIS*

Depuis l'importante étude de synthèse que publiait H. Stern, en 1955, sur l'iconographie d'Orphée[1], de nouvelles découvertes ont enrichi la documentation et la liste des représentations du poète-magicien a pu être à deux reprises complétée[2]. De ces œuvres récemment apparues, l'une des plus significatives pour la reconstitution de l'original dont elle dérive — et sans doute la plus extraordinaire au plan esthétique — est assurément la mosaïque de pavement de Shahba-*Philippopolis*. Mise au jour depuis plus de dix ans et conservée *in situ* (pl. XII.1), elle n'a fait l'objet jusqu'ici que d'une présentation assez rapide dans le livre que j'avais consacré naguère aux mosaïques syriennes[3]. C'est pourquoi j'aimerais la reprendre aujourd'hui, dans ce volume d'hommage, pour tenter de déterminer avec plus de précision sa véritable place, du point de vue de l'iconographie et de la composition, dans l'ensemble des images connues d'Orphée.

Coiffé du bonnet phrygien et vêtu, sous un ample manteau, d'une tunique à manches longues et d'un pantalon perse, l'Orphée de Shahba appartient au type, distingué par H. Stern, de l'Orphée phrygien, largement diffusé tant en Orient qu'en Occident dès la deuxième moitié du IIe siècle de notre ère[4]. Assis de trois-quarts sur un rocher, les jambes en oblique vers la droite et la tête légèrement tournée vers la gauche, il occupe le centre de la composition. La lyre repose fermement sur sa cuisse gauche : tenant le plectre de la main droite et frappant de l'autre les cordes de l'instrument, il joue, les yeux levés vers le ciel dans une expression de profonde extase. Regroupés autour de lui dans des attitudes vivantes et naturelles, les animaux, totalement absorbés, suivent le rythme de son chant.

En dépit d'un matériel de comparaison particulièrement abondant pour l'image d'Orphée charmant les animaux, on ne peut guère citer de véritable parallèle sur le plan iconographique à l'œuvre de Shahba, tant en ce qui concerne les figures d'animaux que le personnage d'Orphée lui-même. Sans doute les rapprochements de caractère général ne manquent-ils pas : la représentation d'Orphée en vêtement phrygien est courante ;

1. H. STERN, La mosaïque d'Orphée de Blanzy-les-Fismes, *Gallia*, XIII, 1955, pp. 41-77.
2. F. M. SCHOELLER, *Darstellungen des Orpheus in der Antike* (Diss. Fribourg, 1969), pp. 31-40 (pour les mosaïques) ; U. LIEPMANN, Ein Orpheusmosaik im Kestner-Museum zu Hannover, *Niederdeutsche Beitr. zur Kunstgesch.*, XIII, 1974, pp. 9-36.
3. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie* (Bruxelles, 1977), pp. 44-49 ; elle sera reprise dans le cadre du volume d'ensemble que je prépare sur les mosaïques de Shahba.
4. H. STERN, *loc. cit.*, p. 56.

le répertoire animalier mis en œuvre, exception faite du griffon[5], est des plus traditionnel[6] : [34] le groupe serpent-mangouste apparaît ailleurs dans un contexte identique[7] ; l'autruche, le lion, l'antilope reviennent fréquemment ; la panthère dressée appelle des comparaisons dans les scènes de chasse[8]. Il ne s'agit cependant chaque fois que d'évocations assez vagues : on ne pourrait certainement pas décrypter, à partir des animaux de la mosaïque de Shahba, un modèle éventuel qu'aurait recopié l'artisan ; ces animaux ne sont pas traités, en effet, comme une succession de motifs décoratifs isolés mais disposés les uns par rapport aux autres, dans des attitudes réalistes. Pour l'implantation dans l'espace, le personnage même d'Orphée se distingue également de la plupart des autres représentations du poète : alors que la position frontale des jambes accompagnée d'une légère torsion du tronc vers la lyre — placée le plus souvent à gauche du chanteur — a été adoptée dans la majorité des cas, à Shahba, Orphée est au contraire placé obliquement dans l'espace, vers la droite, la tête tournée en sens opposé[9]. On trouve peu de parallèles à cette attitude : le plus proche, à ma connaissance, est offert par une mosaïque du Musée de Sparte[10] ; on pourrait citer aussi l'Orphée de Rottweil[11] — partiellement détruit toutefois à hauteur des jambes — et celui de Leptis

---

5. Rarement représenté parmi les animaux qui entourent Orphée, le griffon apparaît sur les mosaïques de Sakiet-es-Zit et de Piazza Armerina, datées toutes deux de la première moitié du IVe siècle (cf. J. THIRION, Orphée magicien dans la mosaïque romaine, *Mél. Ec. franç. Rome*, LXV, 1955, pp. 168-169 ; sur la datation des mosaïques de Piazza Armerina, cf. A. CARANDINI et alii, La Villa del Casale a Piazza Armerina, *Mél Ec. franç. Rome*, LXXXIII, 1971, pp. 141-281.
6. Pour le choix des animaux, cf. en particulier les mosaïques de Sakiet-es-Zit, Oudna, Thina (J. THIRION, *loc. cit.*, p. 11, pl. V-VII) ou Leptis (R. BIANCHI-BANDINELLI, *Rome. La fin de l'art antique*, Paris, 1970, fig. 239 p. 260). — Le sanglier et l'ours, fréquemment représentés sur les mosaïques d'Orphée, ont été omis à Shahba.
7. Sur ce thème hérité de l'iconographie hellénistique : cf. J. BALTY, Le cobra et la mangouste dans les mosaïques tardives du Proche-Orient. Variations, adaptations et signification d'un thème, *Jahrbuch der österr. Byzantinistik*, XXV, 1976, pp. 223-233 (ici même, pp. 217-226) ; pour un nouveau document à joindre à ce dossier, cf. J. LANCHA, Deux fragments d'une frise nilotique inédite au Musée National de Naples, *Mél. Ec. franç. Rome*, XCII, 1980, p. 256 et fig. 9 p. 257 (et fig. 1 p. 250).
8. J. BALTY, *La grande mosaïque de chasse du triclinos* (Bruxelles, 1969), p. 23 et pl. XXV.
9. Pour ce type d'attitude, cf. H. STERN, *loc. cit.*, p. 59 (=type IIb) ; U. LIEPMANN, *loc. cit.*, p. 15 (= type 1).
10. H. STERN, *loc. cit.*, n° 11 p. 70 ; F.M. SCHOELLER, *op. cit.*, n° 42 p. 39 ; S. CHARITONIDIS, L. KAHIL, R. GINOUVES, *La mosaïque de la Maison du Ménandre à Mytilène* (Berne, 1970), p. 24 et pl. II.3 ; U. LIEPMANN, *loc. cit.*, n° 30 p. 28.
11. H. STERN, *loc. cit.*, n° 11 p. 70 ; K. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in Deutschland* (Berlin, 1959), p. 99 et pll. 96 et 101 ; S. CHARITONIDIS et alii, *op. cit.*, p. 24 et pl. II.2 ; L. BUDDE, *Antike Mosaiken in Kilikien*, II (Recklinghausen, 1972), fig. 257 (tête d'Orphée) ; U. LIEPMANN, *loc. cit.*, n° 26 p. 27.

Magna[12]. Les exemplaires de Pérouse[13] et de Lyon[14] montrent une figure pratiquement de profil, comme c'est souvent le cas sur les bas-reliefs[15]. C'est encore l'implantation oblique qui a été préférée à Tarse[16] (pl. XII.2) où le schéma est toutefois inversé. Le tableau de Shahba se révèle donc, par l'iconographie déjà, comme plutôt isolé. Mais c'est au plan de la composition que son originalité se manifeste le plus clairement.

Placé au centre, Orphée domine de sa puissante stature les animaux qui l'entourent : il est celui vers qui s'orientent les mouvements et convergent les regards. Son implantation oblique dans l'espace et la disposition des animaux en deux troupeaux évoluant de part et d'autre de lui, crée la profondeur et anime le paysage : les attitudes vivantes et tourmentées des animaux (torsion du cou, gueule entrouverte, mouvements ébauchés et figés) traduisent bien l'intensité de l'émotion qui empreint la scène. Même l'arbre, dont le caractère décoratif n'échappe pas par ailleurs, tend ses branches vers le poète et c'est vers celui-ci encore que sont tournés les oiseaux ou le griffon campé, tel un emblème, sur le socle rocheux à droite. Un détail amusant enfin : une souris, pour mieux entendre, s'est perchée sur la lyre même. Ce type de composition illusionniste, attestée aussi sur les reliefs[17], est rare en mosaïque, où un parti-pris plus exclusivement décoratif a été généralement adopté[18]. Etudiant la mosaïque d'Orphée découverte au XIXe siècle à Blanzy-les-Fismes, H. Stern en soulignait le caractère exceptionnel précisément à cet [35] égard[19] et il citait,

---

12. H. STERN, *loc. cit.*, n° 25 p. 72 et fig. 17 ; F. M. SCHOELLER, *op. cit.*, n° 15 p. 36 et pl. VIII.3 ; U. LIEPMANN, *loc. cit.*, n° 15 p. 27 ; pour une photographie en couleurs, R. BIANCHI-BANDINELLI, *op. cit.*, fig. 239 p. 260.
13. H. STERN, *loc. cit.*, n°1 4 p. 70 ; F. M. SCHOELLER, *op. cit.*, n° 30 p. 38 et pl. X.2 ; U. LIEPMANN, *loc. cit.*, n° 22 p. 27.
14. Ph. FABIA, *Les mosaïques romaines du Musée de Lyon* (Lyon, 923), pp. 83-100 et pll. X-XI ; H. STERN, *loc. cit.*, n° 4 p. 68 ; F. M. SCHOELLER, *op. cit.*, n°s 23-24 p. 37 ; U. LIEPMANN, *loc. cit.*, n° 18 p. 27.
15. Sur les bas-reliefs au thème d'Orphée, cf. en particulier F. M. SCHOELLER, *op. cit.*, pp. 27-28 et pll. VII-VIII.1.
16. L. BUDDE, *op. cit.*, p. 124 et fig. 156-157 ; U. LIEPMANN, *loc. cit.*, n° 3 p. 26.
17. F. M. SCHOELLER, *op. cit.*, pp. 27-30 ; on citera en particulier à cet égard la stèle de Pettau (*ibid.* p. 28 et pl. VII.2) qui présente sans doute le maximum d'affinité avec la mosaïque de Shahba sur le plan de la composition.
18. Les animaux sont le plus souvent représentés autour de la figure d'Orphée de manière assez artificielle, soit séparés de lui par une trame décorative, soit regroupés autour de lui en un tableau unique mais isolés les uns des autres et placés chacun sur une partie de sol, qui leur constitue une sorte de socle ; sur ces deux types de composition et le problème de leur origine, cf. H. STERN, *loc. cit.*, pp. 49-59.
19. *Ibid.*, p. 59.

à titre de comparaison pour la composition, les mosaïques de Trinquetaille[20], de Leptis Magna[21] et de Saragosse[22] ; on y ajoutera aujourd'hui celles de Tarse[23] et de Ptolemaïs[24].

La présence de l'arbre — qu'il serve ou non de support aux oiseaux — est commune à presque toutes ces représentations[25] : de très nettes différences se font jour cependant dans le détail de la composition. A Blanzy et à Saragosse, deux arbres, symétriquement disposés, encadrent le poète ; à Tarse, un seul arbre occupe l'angle de droite mais il a perdu sa fonction de support ; à Leptis, il a été omis et "les volatiles sont répartis en haut sur le fond, sans base ni point d'appui, sans aucun étagement dans l'espace"[26] ; à Ptolémaïs enfin, il est devenu minuscule mais sert néanmoins d'appui au serpent qui s'y enroule.

Toutes ces œuvres comptent entre elles un second point commun, dans la répartition des animaux en deux troupeaux symétriques, de part et d'autre du magicien. Mais ici aussi, en dépit de la similitude du parti adopté, des tendances diverses se manifestent dans la réalisation : à la liberté et à la spontanéité des attitudes qui caractérisent les tableaux de Shahba, de Tarse, de Leptis et de Trinquetaille — ce dernier dans une moindre mesure toutefois — s'oppose le caractère de plus grande stylisation qui marque les mosaïques de Blanzy, de Saragosse et de Ptolémaïs.

La meilleure confrontation que l'on puisse proposer s'établit en définitive entre l'Orphée de Shahba et celui de Tarse : le sens du paysage, l'illusionnisme de la scène, la répartition des animaux donnent aux deux œuvres une atmosphère assez semblable. Bien des divergences apparaissent cependant dans le détail : l'attitude d'Orphée est inversée alors que la lyre figure au même endroit ; le massif rocheux et l'arbre ont été intervertis ; le rapport de grandeur a changé entre Orphée et les animaux qui, à Tarse, ne sont d'ailleurs représentés qu'en protomés.

On dira donc, en conclusion, que ce qui lie les quelques mosaïques de ce groupe c'est plus une communauté d'inspiration quant à la conception générale de la scène que des rapprochements précis sur tel ou tel point et ceci témoignerait de l'imitation, sans doute indirecte, d'une œuvre célèbre de la grande peinture.

---

20. H. STERN, *loc. cit.*, n° 2 p. 68 et fig. 11 ; F. M. SCHOELLER, *op. cit.*, n° 44 p. 39 et pl. VIII.2 ; U. LIEPMANN, *loc. cit.*, n° 4 p. 26.
21. Cf. ci-dessus, n. 12.
22. H. STERN, *loc. cit.*, n° 20 p.71 et fig. 18 ; F. M. SCHOELLER, *op. cit.*, n° 39 p. 38 ; U. LIEPMANN, *loc. cit.*, n° 45 p. 28 et fig. 6.
23. Cf. ci-dessus, n. 16.
24. R.M. HARRISON, An Orpheus Mosaic at Ptolemais in Cyrenaica, *Journ. Rom. Stud.*, LII, 1962, pp. 13-18 et pll. I-VII ; F. M. SCHOELLER, *op. cit.*, n° 33 p. 38 ; U. LIEPMANN, *loc. cit.*, n° 34 p. 28 et fig. 8.
25. L'arbre apparaît d'ailleurs aussi sur les représentations de type décoratif à trame géométrique (p. ex. mosaïque de La Chebba au Musée du Bardo : H. STERN, *loc. cit.*, n° 28 p. 73 et fig. 8) ou sans trame géométrique (p. ex. mosaïque du Musée national de Palerme : H. STERN, *loc. cit.*, n° 18 p. 71 et fig. 10).
26. *Ibid.*, p. 59.

H. Stern avait évoqué déjà, à propos de l'Orphée de Blanzy[27], le tableau fameux admiré par Philostrate le Jeune dans une galerie de Naples et décrit dans les *Imagines* : "Orphée, lui, est assis, l'ombre d'un premier duvet répandue sur ses joues ; une tiare brillante comme l'or se dresse sur sa tête ; son regard vif mais non dépourvu de grâce est tout empreint de l'inspiration divine car sa pensée ne cesse de tendre à la connaissance du divin. Peut-être en ce moment même est-il en train de chanter ; le mouvement de ses sourcils semble indiquer le sens de son poème et son manteau change de couleur au rythme de ses mouvements ; son pied gauche, prenant appui à terre, supporte la lyre posée sur sa cuisse tandis que du pied droit, il marque la cadence en battant le sol de sa sandale ; de la main droite tenant fermement le plectre, il s'applique à faire vibrer les sons, le coude saillant et le poignet vers l'intérieur ; de la gauche, les doigts tendus, il frappe les cordes"[28]. L'expression du personnage, l' "enthousiasme" qui l'anime, l'attitude qui est la sienne, les vêtements qu'il porte, tous les éléments de cette description correspondent dans le détail même à l'image d'Orphée sur la mosaïque de Shahba : l'ombre d'une barbe naissante, l'or qui fait briller la tiare (remplacée ici par le bonnet phrygien) et jusqu'aux couleurs changeantes du manteau rendues par de subtiles alternances dans les dégradés de rouge. L'analogie ne se limite pas au seul personnage **[36]** d'Orphée : les animaux — "loups et brebis mêlés" — se pressent autour du magicien comme "frappés de stupeur" ; la force de l'expression employée par l'écrivain trouve son équivalent dans le paroxysme des attitudes que le peintre a données aux animaux. Ceux-ci ne subissent pas en effet passivement le charme mais manifestent avec violence l'émotion qu'ils éprouvent. Le passage relatif aux arbres n'est pas moins suggestif : "montrant les arbres arrachés à leurs racines, il (le peintre) les amène comme auditeurs d'Orphée et les place autour de lui. Le pin, le cyprès, l'aulne, le peuplier même et tous les autres, unissant leurs branches comme des mains, entourent Orphée et l'enferment dans un théâtre naturel, de manière que sur ces branches les oiseaux viennent se poser et que le poète soit à l'ombre pour chanter"[29]. L'image du "théâtre de verdure" atteste clairement la présence, sur le tableau décrit par Philostrate, de plusieurs arbres entourant Orphée : de ce point de vue, les mosaïques de Blanzy et de Saragosse restituent donc l'original avec plus de fidélité tandis que, limité par les dimensions de son tableau, l'artiste de Shahba a choisi parmi les éléments du modèle et gardé le promontoire rocheux d'où le griffon domine la scène. Ce promontoire semble bien appartenir aussi à l'original puisqu'on le retrouve à Tarse supportant l'aigle et à Saragosse le héron. L'œuvre dont la description de Philostrate conserve le souvenir a donc pu, directement ou non, servir de modèle à l'élaboration des cartons destinés aux ateliers de mosaïstes.

Dans cette tradition dérivée de la peinture, le pavement de Shahba trouve admirablement sa place ainsi que l'atteste à suffisance le caractère pictural de son exécution. Mais cette filiation, si vraisemblable soit-elle, ne fournit toutefois aucun indice de datation pour la mosaïque elle-même : tout au plus la référence à Philostrate donne-t-elle comme

27. *Ibid.*, p. 60 ; le même texte de Philostrate est cité à propos de la mosaïque de Hanovre : U. LIEPMANN, *loc. cit.*, pp. 16-17. On rappellera aussi le commentaire qu'y consacrait J. THIRION, *loc. cit.*, pp. 170-172.
28. PHILOSTRATE, *Imagines*, 6.
29. *Ibid.*

terminus post quem le début du III[e] siècle de notre ère. Aussi est-ce une fois de plus sur l'analyse stylistique de l'œuvre que repose nécessairement toute hypothèse relative à sa date.

La classicisme du style et la qualité de l'exécution ont incité parfois à envisager une datation haute et à retenir comme vraisemblable l'époque de Philippe l'Arabe[30] : ni l'un ni l'autre de ces caractères ne constitue cependant un élément de chronologie valable. Le classicisme du style pourrait n'être dû en effet qu'au reflet fidèle du modèle reproduit ; quant à la qualité de l'exécution, elle ne doit être en aucun cas considérée comme un critère de datation, ainsi que l'attestent aujourd'hui de nombreux exemples[31].

Un indice qui me paraît en revanche essentiel pour la détermination d'une date est l'apparition, dans ce tableau, de tendances absolument novatrices, à côté des éléments traditionnels qui y subsistent encore. Ainsi, si la mise en page de la scène s'inscrit bien dans la ligne des compositions du passé, les proportions mêmes données à cet embléma, sa monumentalisation, son adaptation en quelque sorte aux dimensions d'une salle entière constituent en revanche un phénomène tout à fait neuf, qui préfigure la conception unitaire du pavement qui sera celle des V[e] et VI[e] siècles[32] ; de même, si l'œuvre s'avère par endroits d'une technique très picturale encore (l'exécution de l'aigle, entre autres, en témoigne à suffisance), elle n'en annonce pas moins par d'autres aspects une étape nouvelle dans l'évolution de la technique même de la mosaïque : pour le visage d'Orphée, p. ex., l'artiste n'a pas réduit la taille des cubes ; ceux-ci s'affirment comme tels, avec leur forme et leurs dimensions et c'est du jeu subtil de leurs alignements que naît l'intense expressivité du visage. Ce qu'on a pu appeler "classicisme du style" est, on le voit, assez relatif et semble, à l'examen, plus apparent que réel : c'est un classicisme repensé, ou plutôt une "renaissance classique" qui évoque singulièrement certaines des créations complexes de l'art constantinien. Les parallèles les plus proches que trouve sur le plan du style d'Orphée de Shahba se situent d'ailleurs parmi les œuvres de ces premières décennies du IV[e] siècle. On ne manquera pas de lui comparer en effet le Dionysos de la Villa Constantinienne[33] ou la Téthys découverte sous les bains F[34], à Antioche, pour [37] l'implantation de la tête dans l'espace et le traitement expressionniste des yeux. Les affinités sont également sensibles avec la production plus ou moins contemporaine de Piazza Armerina, mais un plus grand classicisme marque l'œuvre orientale ; en raison de ce caractère-là, c'est à la phase renaissante de l'art constantinien qu'on rattachera plus particulièrement l'Orphée. L'examen des trois autres mosaïques trouvées dans la même maison confirme d'ailleurs pleinement cette datation[35].

extrait de : *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern* (Paris, 1982), pp. 33-37.

---

30. Cf. *Connaissance des Arts*, n° 230 (1971), p. 25 ; P. VOUTE, Chronique des fouilles et prospections en Syrie de 1965 à 1970, *Anatolica*, IV, 1971-1972, p. 129 ; H. STERN, *Les mosaïques des maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyre* (Paris, 1977), p. 21 et n. 3.
31. Cf. tout récemment encore, J.-P. DARMON, *Nymfarum Domus. Les pavements de la maison des Nymphes à Néapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture* (Leyde, 1980), p. 241.
32. Cf. E. KITZINGER, Stylistic Developments in Pavement Mosaics in the Greek East from the Age of Constantine to the Age of Justinian, in : *La mosaïque gréco-romaine* (Paris, 1965), pp. 342-344.
33. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947), pp. 246-248 et pl. CLXII.
34. *Ibid.*, pp. 258-259 et pl. CLXIII.
35. Sur ces mosaïques, cf. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie, cit.*, pp. 50-68.

THÈMES NILOTIQUES DANS LA MOSAÏQUE TARDIVE DU PROCHE-ORIENT

Les thèmes nilotiques jouirent, de manière générale, d'une large diffusion et d'une extraordinaire longévité dans l'art romain[1] et c'est sans aucun doute à leur caractère infiniment varié et fondamentalement décoratif qu'ils le durent. Le sujet même qu'ils illustrent offre, en effet, une gamme particulièrement riche de tableaux pittoresques puisqu'il englobe la vallée du Nil tout entière, depuis les étendues sauvages du Sud et ces étranges Pygmées toujours aux prises avec les grues, jusqu'aux rives poissonneuses du Delta, aux quais du port et aux riches demeures d'Alexandrie ; le Nil — en réalité le dieu Nil, que l'on glorifie de cette manière — avec sa végétation luxuriante, fourrés de papyrus et fleurs de nélombos, avec sa faune caractéristique, crocodiles, hippopotames, rhinocéros, mangoustes-ichneumons, serpents et oiseaux aquatiques de toutes sortes, avec son petit peuple de paysans, de pêcheurs et de marchands dans des barques chargées d'amphores, le Nil omniprésent, avec ses fêtes religieuses, ses temples, ses bois sacrés, constitue bien le sujet unique de ce vaste répertoire[2].

Fréquemment utilisés comme décor de pavements en Italie dès l'époque républicaine et pendant les premiers siècles de l'Empire en Afrique du Nord[3], ces thèmes semblent n'avoir rencontré de véritable succès dans les provinces orientales que plus tard, à partir du IVe siècle mais surtout aux Ve et VIe siècles.

Parmi les œuvres les mieux connues qui puisent à ce répertoire, on citera en tout premier lieu deux mosaïques de l'église de la Multiplication des Pains et des Poissons à

---

1. Un très grand nombre de documents représentant des scènes nilotiques ont été récemment rassemblés et commentés, en rapport avec les panneaux en pâte de verre de Cenchrées (*Kenchreae*) : L. IBRAHIM (et al.), *Kenchreai. Eastern Port of Corinth*, II. *The Panels of opus sectile in Glass* (Leyde, 1976), pp. 120-163 ; cf. aussi, mais de manière moins complète, M.A. SACOPOULO, La fresque chrétienne la plus ancienne de Chypre, *Cah. Arch.*, XIII, 1963, pp. 81-83. Sur la propagation des thèmes nilotiques dans l'art romain et sa source possible, cf. A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, A II (Palerme, 1961), pp. 52-55 (à propos de la statue du dieu Nil du Vatican).
2. L'illustration la plus complète du paysage nilotique demeure sans aucun doute la grande mosaïque réalisée pour le sanctuaire de la Fortune à Palestrina. Sur l'origine hellénistique de cette mosaïque, cf. F. VILLARD, in : J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *Grèce hellénistique (330-50 avant J.-C.)* (Paris, 1970), pp. 176-183, figg. 181-186 ; pour la bibliographie sur le problème de la datation, cf. en dernier lieu H. WHITEHOUSE, *The Dal Pozzo Copies of the Palestrina Mosaic = British Archaeological Reports*, Int. Ser. 12 (Oxford, 1976), pp. 3 -5. (et notes).
3. L. FOUCHER, Les mosaïques nilotiques africaines, in : *La mosaïque gréco-romaine*, I (Paris, 1965), pp. 137-141.

et-Tabgha, en Palestine, si semblables (828] entre elles qu'on les confondrait aisément[4] (pl. XLV.2). Au sein d'une végétation abondante, où dominent les larges fleurs du nélombo, évolue toute une faune d'oiseaux aquatiques : oies au long col, ibis, hérons, canards, cormorans peut-être ; la présence d'éléments d'architecture symbolisant une ville et surtout celle d'un nilomètre confirment bien l'origine égyptienne des thèmes ; on notera plus particulièrement parmi ceux-ci le thème du serpent aux prises avec un ibis et celui, utilisé à plusieurs reprises, de l'oiseau juché dans la corolle d'un nélombo.

Deux autres documents de découverte plus récente, également en Palestine, et de facture au demeurant assez médiocre, apportent plus d'éléments encore sur le plan iconographique : l'un d'entre eux (pavement d'une maison de Beisan-*Scythopolis*[5] figure le dieu Nil, torse de face, jambes de profil, appuyé du coude gauche sur une urne d'où l'eau s'écoule à grands flots, tenant de la main droite un canard et de la gauche un roseau ; comme à la Villa du Nil de Leptis Magna[6], le dieu est assis sur un animal qui a été identifié parfois comme un crocodile mais où je verrais plus volontiers un hippopotame[7] ; tout à côté, un édifice à colonnes, très schématisé, évoque Alexandrie, comme l'indique une inscription, et un nilomètre marque les graduations habituelles de la crue (de 10 à 16 coudées) ; à la partie inférieure, sur l'eau du fleuve coulant de l'urne, on a représenté un poisson et, dans un bateau profond chargé d'amphores, un petit personnage ; enfin, dans l'espace resté vide, on trouve, outre les nélombos et l'échassier traditionnels, l'illustration d'un thème étudié naguère par E. Alföldi-Rosenbaum, celui de la vache ou buffle (variante de l'âne) attaqué par un crocodile[8]. Le second document (un pavement assez fragmentaire d'une

---

4. Datées du Ve siècle, elles ornaient les transepts de l'église ; seule l'une des deux est souvent reproduite : E. KITZINGER, Stylistic Developments in Pavement Mosaics in the Greek East from the Age of Constantine to the Age of Justinian, in : *La Mosaïque gréco-romaine, cit.*, p. 349, fig. 17 ; pour l'édition déjà ancienne de cette église : A. M. SCHNEIDER, *The Church of the Multiplying of the Loaves and Fishes on the Lake of Gennesaret and its Mosaics* (Londres, 1937), pp. 2-17 et pll. A-B.
5. N. ZORI, The House of Kyrios Leontis at Beth Shean, *Isr. Expl. Journ.*, XVI, 1966, pp. 123-134, pll. XII-XIII.
6. Sur cette mosaïque, L. FOUCHER, *loc. cit.*, pp. 137-138 (bibl.antér.), fig. 1.
7. Selon N. ZORI, *loc. cit.*, p. 131, le dieu Nil est assis sur l'échine d'un crocodile tandis que la vache (ou buffle) se fait attaquer par un tigre (?). Ce tigre (?) est certainement un crocodile : le rendu des pattes antérieures et de la peau écailleuse est suffisamment suggestif ; de plus, la scène est bien connue par ailleurs : cf. ci-dessous n. 8. L'animal sur lequel est assis le dieu Nil ne peut donc être un crocodile : la comparaison avec la mosaïque de la Villa du Nil à Leptis Magna m'incite à voir dans cet animal un hippopotame, malgré la forme trop allongée du museau. Il est clair que ces animaux exotiques n'étaient plus connus du mosaïste du Ve ou VIe siècle ; on ne cherchera donc aucune exactitude dans ces représentations.
8. E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, A Nilotic Scene on Justinianic Floor Mosaics in Cyrenaican Churches, in : *La Mosaïque gréco-romaine*, II (Paris, 1975), pp. 149-152, pll. LV-LVIII. L'auteur rappelle très à propos le passage de Pline (*Nat. Hist.*, XXXV, 142) relatif à l'âne happé par un crocodile tandis qu'il boit sur la rive ; ainsi que le remarquait G. Becatti au cours de la discussion qui suivit la communication (*ibid.*, p. 153), dans les documents du Bas-Empire, l'âne, animal typique du paysage nilotique, est remplacé par une vache, qui est un élément nouveau dans ce contexte. Selon G Becatti, le changement est intentionnel ; il est difficile de trancher.

chapelle à el-Haditha[9]) reproduit à peu près les mêmes motifs — si l'on excepte toutefois la figure du dieu Nil — avec quelques variantes : un personnage supplémentaire dans le bateau et l'intervention du vacher armé d'un bâton dans la scène du buffle. La ville enfermée dans ses murs[10], occupant le seul angle conservé du tapis et désignée comme *Egyptos* par une inscription, pourrait être identifiée à Memphis, selon M. Avi Yonah[11], et la comparaison avec deux mosaïques de Gerasa (celles des églises de Saint-Jean-Baptiste et des Saints-Pierre-et-Paul[12]) qui montrent séparément Alexandrie, le Phare, Ménuthis et Memphis, **[829]** inciterait à croire qu'il pourrait en aller de même à el-Haditha où, dès lors, chaque angle du pavement aurait primitivement illustré une ville célèbre d'Egypte.

Dans l'église de Saint-Jean-Baptiste[13], c'est d'ailleurs tout un paysage nilotique qu'on a sous les yeux, paysage où le fleuve gorgé de poissons, baignant le pied des remparts de villes, poursuit son cours parmi les hérons, les ibis et les fleurs de nélombos. On ne peut s'empêcher d'évoquer ici les images très semblables des panneaux en pâte de verre destinés à décorer les murs du sanctuaire d'Isis à Cenchrées, port de Corinthe, au IVe siècle de notre ère[14], et peut-être aussi, bien qu'elle soit exclusivement urbaine, la scène portuaire si typiquement alexandrine de la mosaïque des Dieux et des Sages, à Apamée[15] (pl. XIV.2).

---

9. M. AVI-YONAH, The Haditha Mosaic Pavement, *Isr. Expl. Journ.*, XXII, 1972, pp 118-122, pll. XX-XXIII.
10. Sur ces représentations schématiques de villes, cf. I. EHRENSPERGER-KATZ, Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléo-chrétien et leurs dérivées byzantines, *Cah. Arch.*, XIX, 1969, pp. 1-27.
11. M. AVI-YONAH, *loc. cit.*, p. 121.
12. C. KRAELING (éd.), *Gerasa. City of the Decapolis* (New Haven, 1938), pp. 324-336, et pll. LXVII b, LXIX a ; LXXV a.
13. *Ibid.*, pp. 327-336 ; pll. LXVIIb ; LXIXa.
14. L. IBRAHIM, *op. cit.*, *passim*.— Une centaine de panneaux en *opus sectile* de verre étaient entreposés dans une cour de l'édifice au moment de la destruction de cette partie du rivage par un séisme (365/375 A.D.) : *ibid.*, p. 1. Le plus grand nombre de ces panneaux représentent des scènes nilotiques et l'ensemble constitue une source de tout premier ordre pour la connaissance de ce répertoire à la fin du IVe siècle de notre ère.
15. J. Ch. BALTY, L'édifice dit «au *triclinos*», in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968* (Bruxelles, 1969), p. 109-111, pll. XLII-XLIII ; J. BALTY, Une nouvelle mosaïque du IVe siècle dans l'édifice «au *triclinos*» à Apamée, *Ann. arch. ar. syr.*, XX, 1970, pp. 83-86, figg. 5-10 (ici même, pp. 177-190) ; EAD., *Mosaïques antiques de Syrie* (Bruxelles, 1977), pp. 70-71. La scène représente un paysage portuaire, typique de la tradition alexandrine : la mer, une jetée avec des édifices publics ou sacrés, des navires, des pêcheurs ; sur ces paysages, cf. W.J.T. PETERS, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting* (Assen, 1963) (bibl. antér.). Le tableau qui, de l'autre côté du tapis, faisait pendant à celui-ci montre une de ces barques profondes, caractéristiques du paysage nilotique ; peut-être y trouvait-on d'autres éléments encore mais l'état fragmentaire de la mosaïque ne permet aucune précision à cet égard.

Évocation de ville fluviale et paysage de marais se retrouvent encore dans l'église des Saints-Loth-et-Procope à Khirbet el-Mukhayyet[16] mais cette fois répartis en deux tableaux séparés, figurant l'un une grande église au bord d'une rivière poissonneuse, avec un rameur dans une barque chargée d'amphores et un pêcheur assis à même le sol rocailleux, l'autre une composition savamment décorative de canards et de poissons sur fond de nénuphars (pl. XLIV.2).

Des variantes très semblables, encore que moins réussies, sur ce dernier thème caractérisent, à Antioche, deux petits panneaux insérés dans un canevas géométrique[17]. Ces éléments-là (poissons et canards ou échassiers utilisés conjointement aux nénuphars/ nélombos) peuvent être considérés, à mon sens, comme le «paysage nilotique minimum» ; le poisson, le canard ou l'échassier seul est sans doute un élément vague, insuffisant bien sûr à caractériser l'Égypte, mais la présence des tiges souples aux larges corolles est toujours significative.

Ce répertoire de végétaux et d'oiseaux a été exploité à la villa de Beit Jibrin en Palestine[18] avec une rare compréhension de son extraordinaire potentiel décoratif (pl. XLV.1) : dans une forêt de nélombos géants peuplée d'échassiers — on notera au passage le motif si fréquent de l'oiseau couché au creux d'une fleur —, galope un cavalier en pleine frontalité ; de la main droite, nouvelle preuve irréfutable de l'origine égyptienne de cet «extrait», il brandit un sistre[19] tel qu'en arbore certain dieu Nil des tissus coptes[20].

[830] Bien d'autres documents encore témoignent, tant en Syrie qu'en Palestine (ou même en Phénicie), de la vogue de ces thèmes dans le décor des mosaïques : ce ne sont parfois qu'allusions discrètes mais dont le nombre impressionne. Qu'on en juge plutôt : poissons, échassiers et plantes dans les églises de Tell Hauwash, Qumhane, Umnir el-Qubliye (où l'on trouve aussi les barques chargées d'amphores, mais ici dépourvues de rameurs) (pl. XLIV.3), Halawa[21], Kafr Kama[22] ; oiseaux et nélombos dans des maisons

---

16. S. J. SALLER et B. BAGATTI, *The Town of Nebo (Khirbet el-Mekhayyat)* (Jérusalem, 1949), pp. 63-67, pll. XIX, XXI. 2-3.
17. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947), pll. LXXXIV a-b ; CLXXXI b ; CLXXXIII c.
18. L. H. VINCENT, Une villa gréco-romaine à Beit Djebrin, *Rev. Bibl.*, XXXI, 1922, p. 265 et pl. VIII. 3 ; X. 3-4 ; sur la date de cette mosaïque, cf. D. LEVI, *op. cit.*, n. 89 p. 577.
19. L'objet avait intrigué le premier éditeur de la mosaïque : «on attendrait une cravache, une houssine, un fouet de chasse, un lasso, sans que j'aie su trouver, en cet ordre d'idées, une analogie quelconque pour cet objet, *qui a plutôt la forme d'un sistre renversé* ....» (L.H. VINCENT, *loc. cit.*, n. 1 p. 265).
20. Sur le *Nilus sistriger*, cf. D. BONNEAU, *La crue du Nil, divinité égyptienne, à travers mille ans d'histoire* (*332 av.-641 ap. J.-C.*) (Paris 1964), pp. 431-432 et pl. X b (médaillon de tissu copte trouvé à Antinoé et conservé au Louvre, IVe siècle) ; pour la signification de l'objet : SERVIUS, *ad Aen.*, VIII 696 : «le mouvement du sistre qu'Isis porte dans la main droite est le symbole de la crue et de la décrue du Nil» (D. BONNEAU, *op. cit.*, p. 255). Le sistre que brandit le cavalier de notre mosaïque ne peut être mis là par hasard ; symbolisant la crue du Nil — source d'abondance et de prospérité pour l'Égypte —, il devait avoir acquis une valeur bénéfique : son association, sur ce pavement précisément, aux figures de Gê et des Saisons, ne laisse aucun doute à ce sujet.
21. Les églises de Tell Hauwash, Qumhane, Umnir el-Qubliye (Apamène) et Halawa (Osrhoène) sont inédites jusqu'ici ; leur publication est prévue dans le cadre du *Corpus des mosaïques de*

d'Antioche[23], nélombo isolé avec nid d'oiseau à 'Amwas/Emmaüs[24] et Khirbet 'Asida[25] ; nélombo réduit à sa plus simple expression à Zahrani[26] (Phénicie). Dans ce dernier exemple, le contexte nilotique est confirmé par la présence du groupe mangouste-serpent. Il est intéressant de noter que ce groupe, comme le couple héron/ibis-serpent, constitue un cas particulier de «citation» : issus tous deux du répertoire nilotique, ils semblent avoir été, à l'époque tardive, plus généralement utilisés isolément, en dehors de leur cadre primitif. La mangouste et le serpent[27] ont été le plus souvent intégrés au mythe d'Orphée charmant les animaux ; le héron/ibis ou canard opposé au serpent apparaît dans un des entrecolonnements à l'église de Huwat et au portique d'Apamée, avec une valeur essentiellement décorative[28].

Il apparaît à l'examen des documents que, parmi les éléments retenus, les plus descriptifs ou les plus narratifs ont été le plus rarement exploités ; les plus purement décoratifs ont au contraire joui d'une très grande vogue. A la lumière de cette première constatation, on s'explique aisément aussi que certaines scènes typiques du répertoire nilotique primitif, tel qu'il se définit d'après les mosaïques de Palestrina ou d'El Alia[29], ne se rencontrent jamais dans les œuvres examinées ci-dessus : en premier lieu, les altercations légendaires des grues et des Pygmées ; celles-ci relevaient en effet d'un fonds mythologique qui n'intéressait plus et la mentalité de l'époque s'accommodait mal désormais de l'allure truculente de ces petits hommes qui étaient généralement prétexte à représentations humoristiques ou grotesques[30]. Il ressort donc **[831]** de cette prédilection pour la tendance décorative une

---

Syrie par les soins de la Direction générale des antiquités et musées à Damas et le Centre belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie, à Bruxelles.

22. B. BAGATTI, *Antichi villaggi cristiani di Galilea* (Jérusalem, 1971), p. 277 et figg. 233-234.
23. D. LEVI, *op. cit*., pll. LXXXII b, LXXXV b, CLXXXI a. Il faudrait tenir compte aussi d'un fragment iconographiquement très proche représentant deux canards, sur des fleurs de nélombos, et un échassier. Il a appartenu à un encadrement, ainsi qu'en témoignent les filets noirs inférieur et supérieur conservés ; arraché à son contexte, il a été vendu il y a quelques années à Londres (Barling, Mount Street).
24. L. H. VINCENT, Autour du groupe monastique d''Amwas, *Rev. Bibl.*, XLV, 1936, pp. 408-415 et pll. XV-XVI ; sur la date, D. LEVI, *op. cit.*, n. 260 p. 466.
25. D. C. BARAMKI et M. AVI-YONAH, An Early Christian Church at Khirbat 'Asida, *QDAP*, III, 1934, pp. 17-19, pll. XI 2, XII 1.
26. M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban* (= *Bull. Mus. Beyrouth*, XIV), 1957, p. 95, pl. L. On signalera encore l'utilisation de nélombos hors du contexte nilotique sur une mosaïque de provenance inconnue (Cilicie ou Syrie du Nord ?), conservée au Musée du Louvre et représentant des cerfs ou gazelles de part et d'autre d'un canthare : B. BRENK (éd.), *Propyläen Kunstgeschichte. Spätantike und frühes Christentum* (Berlin, 1977), pl. 137, p. 169 (bibl. antér.).
27. Sur ce thème, J. BALTY, Le cobra et la mangouste dans les mosaïques tardives du Proche-Orient, *Jahrb. Österr. Byzantinistik*, XXV, 1976, pp. 223-233 ; ici même, pp. 217-226.
28. C. DULIERE, *Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade. Fouilles d'Apamée de Syrie. Misc.* 3 (Bruxelles, 1974), pl. LII. 1.
29. Sur cette mosaïque : L. FOUCHER, *loc. cit.*, pp 138-139.
30. Pour les représentations humoristiques de Pygmées, *ibid.* ; on citera surtout, parmi les exemples italiens, la mosaïque de Collemancio (S. AURIGEMMA, *Les Thermes de Dioclétien et le Musée*

disparition progressive (sinon totale dans certaines régions) de la figure humaine au profit des oiseaux et des plantes. Les thèmes ainsi choisis, essentiellement sur la base de ce critère, sont alors organisés selon des schémas de composition en apparence assez différents, au nombre de quatre. On peut avoir affaire en effet à une *composition d'ensemble unitaire* où les divers éléments sont redistribués et éparpillés sur toute la surface du pavement, comme à et-Tabgha ou à Beisan : ils peuvent aussi, dans cette même optique générale, être utilisés dans un espace plus restreint et contribuer à l'évocation d'un paysage, comme à Gerasa ou à Beit Jibrin[31]. Le plus souvent cependant ils semblent avoir été réservés aux *encadrements* ou encore aux *tapis étroits et allongés*, tels les tapis de seuil ; les différents motifs sont alors simplement juxtaposés en un alignement horizontal relativement monotone : c'est le cas à el-Haditha, Kafr Kama, Antioche (maison de Gê et des Saisons), Tell Hauwash, Umnir el-Qubliye et Halawa[32]. Parfois recomposés en *petits tableaux* d'allure ornementale, ils [832] s'intègrent à un canevas géométrique (comme à Antioche, mosaïque mise au jour sur le terrain de Rassim Bey Adali) ou servent de décor d'entrecolonnements (Khirbet el-Mukhayyet, église des Saints-Loth-et-Procope). Enfin, ils peuvent aussi être utilisés comme *motifs de remplissage* dans des œuvres à composition morcelée (division de la surface par un quadrillage géométrique ou un déploiement de rinceaux) : à Antioche (maison de *Ktisis*), Qumhane, 'Amwas/Emmaüs, Khirbet 'Asida et Zahrani.

Mise à part cette dernière utilisation tout à fait typique d'une désintégration profonde des thèmes au niveau même de leur compréhension globale, il semblerait à première vue que les schémas de composition n'aient guère varié depuis le Haut-Empire.

National Romain, Rome, 3[e] éd., 1955, pp. 30-31 et pl. X-XI) et celle de Santa Severa (R. ENGELMANN, Metallcaestus, *Österr. Jahresh.*, VI, 1903, pp. 55-57 et fig. 26).

31. On distingue donc deux sortes de compositions d'ensemble chronologiquement différentes : d'une part, la composition purement décorative et abstraite où les éléments du paysage sont redistribués sur la surface sans aucune référence à leur signification première, comme à et-Tabgha («figure carpet» selon E. Kitzinger) ; d'autre part, une composition où les éléments sont combinés de manière à créer à nouveau un paysage mais sans que soit réintroduite l'illusion de la profondeur, comme à Gerasa ou Beit Jibrin («pseudo-emblema», selon E. Kitzinger). Ce deuxième type de composition illustrerait une volonté de retour à la tradition au VI[e] siècle après une désagrégation totale de la surface au V[e] siècle et serait une des composantes caractéristiques de la Renaissance à l'époque de Justinien : cf. E. KITZINGER, Mosaic Pavements in the Greek East, in : *VI[e] Congr. intern. ét. byz.* (Paris, 1951), pp. 209-215 ; ID, in : *La Mosaïque gréco-romaine*, I, *cit.*, pp. 349-350.

32. Le paysage portuaire d'Apamée (déjà cité n. 15) se présente également comme un petit tapis allongé, intégré dans la décoration d'un encadrement ; il se distingue cependant de ceux qui sont envisagés ici par son aspect classique d'embléma , d'où le sens du relief et de la profondeur n'est pas absent : cette mosaïque peut être datée du deuxième quart du IV[e] siècle et n'appartient donc pas encore à la phase exclusivement décorative qui s'amorce peu de temps après.

C'est une composition d'ensemble en effet que l'on trouve à Palestrina[33] ou à El Alia[34], un décor d'encadrement à la Maison du Faune de Pompéi[35] (pl. XLIV.1) ou sur le pavement de Santa Severa[36], un panneau allongé à la «villa du Nil» de Leptis Magna[37] et de petits tableaux (véritables emblémas) à Zliten[38]. L'analogie n'est cependant qu'apparente. A Palestrina, la mosaïque tantôt décrit, tantôt raconte mais toujours on y sent une organisation interne, une structure ; le paysage est composé ; la profondeur et le relief existent. Il en va de même de la mosaïque de la Maison du Faune et des autres exemples cités : il s'agit bien là d'œuvres descriptives ou narratives. Dans les mosaïques tardives des provinces orientales étudiées ici même, l'impression est au contraire celle d'une juxtaposition ou d'un éparpillement de motifs, visant le plus souvent à l'effet décoratif. Tout se passe comme si chaque scène primitive avait été en quelque sorte décomposée en ses divers éléments[39]. Ceux-ci sont alors soit réutilisés isolément comme motifs de remplissage, soit destinés tous ensemble à recomposer une scène nouvelle qui variera selon la surface à décorer (tapis complet, encadrement, tableautin) ; elle sera, selon les dons de l'artiste, simple énumération de motifs (comme à Tell Hauwash ou Halawa) ou véritable création artistique (comme à et-Tabgha ou Khirbet el-Mukhayyet).

Ce type d'utilisation, exclusivement décorative, des thèmes nilotiques apparaît en Italie ou en Afrique du Nord beaucoup plus tôt qu'en Orient. L'exemple le plus caractéristique à cet égard, pour l'Italie, est le pavement découvert à Collemancio près de Pérouse et daté du IIe siècle de notre ère[40] (pl. XXXVI.2) : on y soulignera d'emblée le mélange intime des motifs nilotiques et des motifs de jonchée[41], de même que l'organisation presque absolument symétrique de la composition — deux hippopotames et deux crocodiles se faisant respectivement face dans une optique non pas descriptive mais ornementale. Le même esprit apparaît en Afrique du Nord sans doute dès le milieu du IIIe siècle (mosaïques de Wadi ez-Zgaïa, de Zliten[42]), alors que c'est seulement au Ve siècle qu'il se marque dans

---

33. Pour une analyse de la composition : F. VILLARD *apud* J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *op. cit.*, pp. 176-183.
34. Pour une analyse de la composition : L. FOUCHER, *loc. cit.*, pp. 140-141.
35. F. VILLARD, *ibid.*, p. 162, figg. 165-167.
36. R. ENGELMANN, *loc. cit.*, fig. 26. Le tableau central représente trois athlètes dont l'un est désigné par l'inscription *Neilodoros* ; sans doute est-ce ce nom qui a déterminé le caractère nilotique de l'encadrement (quatre nélombos géants placés dans les angles subdivisent cet encadrement en quatre trapèzes ; chacun de ceux-ci est orné de deux groupes constitués par un Pygmée et un animal affrontés). La composition est plus décorative que narrative ou descriptive.
37. L. FOUCHER, p. 140 (sur la composition).
38. *Ibid.*
39. E. Kitzinger a parfaitement analysé ce double processus de décomposition et de recomposition à propos des scènes de chasse d'Antioche et l'expression de *disiecta membra* qu'il emploie est particulièrement bienvenue : E. KITZINGER, in : *La Mosaïque gréco-romaine*, I, *cit.*, p. 343.
40. Sur cette mosaïque, cf. ci-dessus, n. 30.
41. Ce rapprochement n'a pas manqué de frapper aussi S. GERMAIN, Logique et fantaisie dans les mosaïques de jonchées, *Ant. Afr.*, XIV, 1979, pp. 185-186.
42. L. FOUCHER, *loc. cit.*, p 141.

les provinces orientales. Ce décalage chronologique considérable est en réalité le reflet d'un substrat local très différent. En Italie et en Afrique du Nord, la tendance décorative, géométrique ou végétale, existait en effet depuis toujours dans les pavements de mosaïque, parallèlement au répertoire narratif ou descriptif ; et si l'influence de l'hellénisme s'était révélée à maintes époques prépondérante, il ne s'agissait cependant, dans ces régions, que d'un phénomène de surface. Les provinces orientales faisaient au contraire partie intégrante du monde grec depuis les successeurs d'Alexandre et c'est précisément sur la base de ce patrimoine culturel [833] grec — plus particulièrement hellénistique — que s'était développé l'art romain d'Orient. Jusqu'au milieu du IVe siècle de notre ère au moins[43], le répertoire mythologique a fourni la plupart de ses thèmes au décor des pavements et le principe de l'embléma narratif, donnant l'illusion de la profondeur et se détachant comme une fenêtre sur un fond géométrique, a été généralement respecté. Ce n'est que dans le troisième quart de ce siècle que, sous les effets conjugués de deux facteurs totalement indépendants l'un de l'autre, l'engouement pour le style géométrique «arc-en-ciel» d'une part et la nécessité de trouver des sujets neutres pour les pavements d'églises, que la tradition mythologique est battue en brèche[44]. Grâce à la crise aniconique qui se développe à ce moment, un bouleversement profond du goût va donner naissance, pour la première fois en Orient, à une tendance véritablement décorative. Vers la fin du IVe siècle et le début du Ve, s'ajoutent progressivement au répertoire très riche mais exclusivement géométrique du style «arc-en-ciel» d'autres éléments conciliables avec le nouvel idéal ornemental. C'est donc dans le cadre de ce renouvellement du répertoire décoratif qu'il convient, me semble-t-il, d'envisager le regain de popularité dont jouirent les thèmes nilotiques dans la mosaïque orientale, aux Ve et VIe siècles.

Leur diffusion ne s'est pas opérée toutefois de manière uniforme partout ; des variantes se manifestent selon les régions : en Palestine et en Arabie, on ne répugne pas à la représentation de la figure humaine (à la maison de Kyrios Leontis à Beisan ; à el-Haditha ; à Beit Jibrin ; à Khirbet el-Mukhayyet) tandis qu'on l'évite soigneusement au contraire en Apamène, où les motifs végétaux et animaliers sont préférés (à Umnir, les bateaux ont même été vidés de leurs passagers). Ces différences sont révélatrices de tendances locales[45] ; elles témoignent aussi du très grand morcellement des thèmes au niveau même de l'organisation du carnet de modèles : les motifs devaient être présentés séparément et l'artisan ou le commanditaire choisissait parmi eux. L'exemple de la fleur de nélombo utilisée seule comme motif de remplissage dans un rinceau montre bien jusqu'à

---

43. E. KITZINGER, in : *La mosaïque gréco-romaine, cit.*, p. 342 (un changement fondamental s'opère en Orient dans la conception du décor de pavement, *entre 350 et 450*).
44. Pour une esquisse d'évolution de la mosaïque dans les provinces orientales, cf. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syie*, pp. 5-10 (sur la transformation au IVe siècle en particulier, pp. 7-9).
45. La manière dont sont exploités les autres thèmes du répertoire (chasses, vie quotidienne, défilés d'animaux) confirme la volonté prédominante en Apamène d'exclure la figure humaine. D'autres éléments encore conduisent à envisager l'existence de tendances régionales : différences de style, de composition (utilisation de rinceaux morcelant la surface, p. ex. ; cf. M. AVI-YONAH, Une école de mosaïque à Gaza au sixième siècle, in : *La Mosaïque gréco-romaine*, II, pp. 377-382).

quel point allait la désintégration des thèmes et souligne la valeur strictement décorative qu'ils avaient acquise.

Une dernière question, généralement controversée, se pose encore : celle de l'éventuelle signification symbolique que l'on peut reconnaître aux thèmes nilotiques[46]. Il faut à mon sens considérer d'emblée sous un angle privilégié les cas que j'ai appelés de «citations», où une scène anecdotique (combat ichneumon-cobra, échassier-serpent, p. ex.) primitivement intégrée au paysage nilotique est par la suite le plus souvent privée de ce contexte et utilisée pour elle-même. Il me paraît vraisemblable qu'une telle scène ait pu acquérir, avec le christianisme en particulier, un sens symbolique qui lui soit devenu propre[47]. Dans les motifs plus généraux du paysage nilotique (canards, échassiers, poissons, nélombos), je serais tentée en revanche de ne voir à priori que des éléments purement décoratifs. Mis à la mode aux Ve et VIe siècles, de même que les représentations d'animaux, ils se retrouvent indifféremment dans les maisons et dans les églises ; c'est d'ailleurs à leur caractère parfaitement «neutre» qu'ils ont dû initialement de servir à l'ornementation des édifices de culte aussi. Que l'on ait pu alors, dans une circonstance précise, leur donner parfois un sens symbolique est attesté, ainsi que le rappelle E. Alföldi-Rosenbaum[48], sur une fresque du VIe siècle, à Salamine de Chypre, où, au-dessus d'une frise à caractère **[834]** nilotique, apparaît la tête du Christ dans un médaillon, accompagnée de deux inscriptions directement en rapport avec cette scène[49]. Je ne pense pas cependant que l'on puisse conclure, de cet unique exemple, à une utilisation systématiquement symbolique du paysage nilotique[50].

Il ne me semble pas non plus que ce regain de faveur à l'époque tardive doive être considéré comme la marque d'un engouement particulier pour l'Égypte[51] — ce qui avait été le cas auparavant : ni les commanditaires, ni les artisans, ni les fidèles n'étaient encore conscients sans doute de cette origine égyptienne.

---

46. Le problème a été posé et discuté au Colloque de Vienne : E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, *loc. cit.*, p. 151-152.
47. La reprise de cette scène dans le *Physiologus* de Smyrne semble bien confirmer en effet le sens symbolique qui lui était attaché : cf. J. BALTY, *loc. cit.* (n. 27), pp. 231-233 (ici même, pp. 224-226).
48. E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, *loc. cit.*, pp. 151-152
49. L'une de ces inscriptions est inspirée du *Livre des Psaumes*, XXIX, 3 («La Voix de l'Eternel retentit sur les eaux»), l'autre paraphrase une oraison extraite de la liturgie chypriote : cf. M.A. SACOPOULO, *loc. cit.*, p. 66 (paysage nilotique, figg. 14-15).
50. D'autres interprétations du paysage nilotique ont été suggérées : évocation du Paradis (le Nil est un des quatre fleuves du Paradis) ou symbolisme de l'Age d'Or (M.A. SACOPOULO, *loc. cit.*, p. 80 ; E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, *loc. cit.*, p. 152). On pourrait également penser à une glorification de l'œuvre du Créateur. Je crois cependant qu'en l'absence d'indication spécifique, il vaut mieux s'en tenir à l'idée d'une valeur simplement décorative.
51. Ni d'une importance plus grande de l'Égypte sur le plan de la politique ecclésiastique, ainsi que le suggère E. KITZINGER, in : *Actes du VIe Congr. intern. ét. byz.*, II, 1951, p. 218.

Ainsi donc, comptés depuis longtemps parmi les modèles hérités de l'époque hellénistique, les thèmes nilotiques ont perdu peu à peu leur signification première[52] d'hommage au dieu Nil ou de glorification du paysage égyptien ; en quelque sorte usés sur le plan du message qu'ils portaient, ils ont été dès lors limités à leur valeur décorative : on n'en voudra pour preuve que le morcellement extrême qui les affecte dans la dernière phase de cette évolution. Devenus désormais de simples motifs dépourvus de sens précis, ils étaient susceptibles de se charger ou non, selon les cas, d'une signification qui a pu varier. Et c'est là précisément la raison profonde de leur extraordinaire permanence.

extrait de : *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani = Studi e Materiali.* Istituto di archeologia. Università di Palermo, 6 (Rome, 1984), vol. III, pp. 827-834.

52. C'est déjà l'idée exprimée par E. Kitzinger au cours de la discussion consécutive à la communication d'E. Alföldi-Rosenbaum (p. 153) : «le motif dure plus longtemps que la signification qu'il portait à l'origine».

NOTES D'ICONOGRAPHIE DIONYSIAQUE : LA MOSAÏQUE DE SARRÎN (OSRHOÈNE)

C'est au cours de l'hiver 1982-1983 que fut mis au jour à Sarrîn, au nord-est de Membij-Hiérapolis, dans la province antique d'Osrhoène, un ensemble de mosaïques qui compte parmi les plus importants pour notre connaissance de la permanence des mythes païens dans l'Antiquité tardive et notre compréhension de leur iconographie[1]. Les six panneaux présentent une variété de thèmes dont la seule énumération suffit à souligner l'intérêt : thiase de Dionysos, enlèvement d'Europe, triomphe d'Aphrodite, chasses d'Artémis, amours de Méléagre et Atalante[2], viol d'Augè. S'ils ne sont pas évidents, les liens sont cependant nombreux entre les différentes scènes et une étude approfondie montre que, sous une apparente diversité, l'ensemble développe un discours parfaitement cohérent ; je m'y attarde plus longuement ailleurs[3]. Car c'est à quelques remarques iconographiques portant plus particulièrement sur le tableau de Dionysos que j'aimerais me limiter aujourd'hui.

Au centre de la composition, figuraient ensemble Dionysos et Ariane, sous une treille lourdement chargée de grappes. Le personnage d'Ariane, presque complètement perdu dans une lacune de la mosaïque (seules en subsistent la main et une couronne), peut être identifié sans hésitation **[20]** grâce à la coupe que la jeune femme tend vers le rhyton du dieu, d'où s'écoule en un flot continu le vin d'immortalité. La figure de Dionysos lui-même, debout, de face, le torse à-demi couvert par la nébride, a été en partie restaurée ; mais ce qui reste du dessin original suffit à assurer le type iconographique mis en œuvre ici. La position respective des bras ne peut en effet tromper : le bras droit levé par-dessus la tête, le dieu s'appuyait à gauche sur une colonnette, dans une attitude qui remonte à l'Apollon Lykeios de Praxitèle[4]. De nombreux parallèles, dont la plupart sont originaires d'Egypte, sur des

1. Sur ces mosaïques, cf. J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène) = Bibliothèque archéologique et historique*, CXL. *Institut français d'archéologie du Proche-Orient* (Paris, 1990) qui développe les différents points abordés ici.
2. La scène pourrait être interprétée aussi comme une représentation de Didon et Enée : je remercie Mme E. Simon d'avoir attiré mon attention sur cette possibilité. On admettra en effet que la confrontation est frappante avec la miniature du *Vergilius Romanus*, illustrant l'épisode fameux de l'*Enéide* IV, vv. 160-172 (Bibl. Vat., cod. lat. 3867, fol. 106 r : K.WEITZMANN, *Manuscrits gréco-romains et paléo-chrétiens*, New York, 1977, fig. 14 p. 59). Le mythe de Méléagre et Atalante s'inscrit cependant mieux dans l'ensemble du programme. Ne pourrait-on supposer ici une sorte de contamination iconographique d'une légende à l'autre ?
3. Cf n. 1.
4. Sur ce type de représentation de Dionysos, cf. en dernier lieu : S. F. SCHRÖDER, *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios* (Rome, 1989).

tissus, des plaquettes en os, des reliefs de calcaire[5], confirment la présence de la colonnette, dont la partie supérieure est restée clairement visible sur la mosaïque, même si la restauration n'en a pas réellement tenu compte. Entre ces différents documents cités à titre de comparaisons, on relèvera une variante de détail : le thyrse ou le bâton, généralement tenu à gauche et verticalement le long de la colonnette[6], est parfois remplacé par une corne à boire que le dieu porte dans le creux du bras gauche[7]. Sur la mosaïque syrienne, le créateur du carton a très habilement réussi à combiner ces différents éléments, en représentant le dieu accoudé à gauche sur la colonnette, le bâton en oblique devant lui et tenant de la main droite levée au-dessus de la tête la corne renversée d'où le vin s'écoule dans la coupe d'Ariane. L'iconographie traduit ainsi de manière tout à fait heureuse la liaison mystique du couple : le schéma traditionnel a été remarquablement adapté à un contexte particulier et intégré dans une composition nouvelle. A la partie inférieure, la trace d'un drapé sur le ventre semble bien indiquer que le bas du corps était enveloppé, au moins partiellement, d'un manteau dont un pan, retombant sur le bras gauche, est d'ailleurs visible aujourd'hui encore. On se demandera si, sous les plis de ce manteau, les jambes étaient ou non croisées. Les documents présentés en parallèle laissent le choix entre l'une et l'autre attitudes. Vu la position oblique du haut du corps, qui implique un déhanchement assez net, j'opterais plutôt cependant pour une restitution des jambes croisées, comme sur le relief en calcaire de Dumbarton Oaks[8] ou le peigne en ivoire du musée de Mayence[9]. **[22]** Ce dernier exemple est intéressant aussi pour l'attitude d'Ariane : debout, en pleine frontalité, la compagne du dieu tend la coupe de la main droite ; aux pieds de Dionysos, la panthère.

Celle-ci, souvent présente dans ce contexte, apparaît certes sur le pavement de Sarrîn mais placée entre la porteuse de torche et le joueur de double-flûte. Si la torche est intimement liée au contexte dionysiaque, cultuel et orgiastique, qu'elle éclaire la fête nocturne ou serve à purifier[10], le type iconographique du personnage brandissant une torche dans chaque main n'est guère répandu : le seul parallèle qu'on puisse faire valoir est un disque d'or repoussé et gravé, provenant précisément de Syrie et daté du IIe-IIIe siècle[11], où on voit Dionysos lui-même, nu et couronné de lierre, une peau de panthère jetée sur les bras, s'avancer rapidement en brandissant deux flambeaux, l'un levé, l'autre abaissé ; le mouvement des bras n'est pas le même toutefois que sur la mosaïque.

Le Satyre double-flûtiste appartient en revanche au plus ancien répertoire de l'iconographie dionysiaque, popularisée par la céramique grecque ou italiote ; et le succès de ce type ne se dément à aucun moment jusqu'à l'époque tardive. On citera parmi beaucoup

---

5. *LIMC*, III.1, s.v. Dionysos (in per. orient.), pp. 530-531 ; *LIMC*, III.2, nos 12a, 13, 24 pl. 408 ; 25, 26a pl. 409 ; 37e, 38b pl. 410 ; 85 pl. 413 ; 120, 121 pl. 416 ; 142 pl. 419.
6. *LIMC*, III.2, nos 12a pl. 408 ; 25, 26a pl. 409 ; 39 pl. 410 ; 120 pl. 416.
7. *LIMC*, III.2, nos 13 et 24 pl. 408.
8. *LIMC*, III.2, n° 25 pl. 409.
9. *LIMC*, III.2, n° 120 pl. 416.
10. Sur le rôle des torches, cf. R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse* (Paris, 1966), pp. 393 et 487-488.
11. *LIMC*, III.2, s.v. Dionysos/Bacchus, n° 31 pl. 430.

d'autres exemples, le jeune Satyre musicien du "Grand plat" du trésor de Mildenhall[12]. Le *pedum* noueux, jeté dans le champ, est visiblement ici associé au joueur de flûte ; évoquant le monde pastoral des *boukoloi* liés au thiase, le *pedum* est l'attribut habituel de Pan et des Satyres : on le trouve à deux reprises, disposé dans le champ comme ici, sur le "Grand plat" de Mildenhall à nouveau, une fois lié à Pan, l'autre à un Satyre dansant[13]. On le remarque aussi dans la main d'un jeune Satyre, sur la tenture de Dionysos conservée à la Fondation Abegg[14], un document que je serai amenée à citer à diverses reprises encore[15].

C'est à une iconographie infiniment moins traditionnelle qu'appartient le personnage suivant (pl. XLVI.1). Vêtue d'une longue tunique ouverte jusqu'à la taille d'un seul côté, l'épaule et le sein gauches nus, une femme **[24]** au visage grimaçant s'avance en dansant. Ce qui attire surtout l'attention, ce sont les attributs qu'elle porte : une clochette dans la main gauche, un petit fouet dans la droite ; notons d'emblée que la partie inférieure de ce fouet a été restaurée. Or, une coupe d'argent de la Collection Ortiz offre une confrontation frappante (pl. XLVI.2) : une femme, généralement décrite comme "Ménade", danse en tenant dans la main gauche une clochette et dans la droite un objet qui passe pour un "fléau"[16]. Cette identification ne peut être retenue, on le verra[17], mais quelle que soit la solution à laquelle finalement on se rallie, il est clair que l'objet en question se présentait à l'origine sur la mosaïque de la même manière que sur la coupe Ortiz. Un plateau en argent du musée de l'Ermitage fournit un autre parallèle encore (pl. XLVII.1), en un certain sens plus complet, puisque nous y retrouvons non seulement l'énigmatique "Ménade", les mêmes attributs à la main, mais aussi Silène portant une outre[18] ; tous deux dansent, comme sur la mosaïque de Sarrîn, où l'outre est également figurée mais posée par terre[19]. Un troisième document, la tenture dionysiaque de Berne déjà citée[20], réunit à nouveau Silène et la "Ménade" (pl. XLVII.2). Ces deux personnages étant indiscutablement liés, c'est donc par l'analyse du caractère de l'un que peut s'éclairer l'identité de l'autre.

En dépit de l'allure caricaturale ou grotesque qu'il peut avoir parfois, Silène jouit, dans l'imagerie dionysiaque, dès l'époque de Platon au moins, du prestige que lui vaut sa fonction hautement éducatrice en tant que père nourricier de Dionysos. La comparaison bien connue du *Banquet* [21]semble avoir contribué à donner à Silène, dans l'iconographie, une physionomie "socratique" que Robert Turcan relève notamment sur des sarcophages du IIe siècle : Silène y apparaît en philosophe, portant le *pallium* et le bâton, dans le

---

12. K. S. PAINTER, *The Mildenhall Treasure* (Londres, 1977), n° 1, p. 26 et fig. 1 p. 51.
13. *Ibid.*, figg. 1 p. 51, 4 p. 54, 6 p. 55.
14. D. WILLERS, *Der Dionysos-Behang der Abegg Stiftung* (Riggisberg, 1987), pp 19-20 et fig.
15. Ci-dessous, pp. 26-29.
16. K. WEITZMANN (éd.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* (New York, 1979), n° 128 pp. 149-150 (K. J. Shelton) ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Splendeur de Byzance* (Bruxelles, 1982), pp. 134-135.
17. Ci-dessous, p. 260.
18. A. BANK, *Byzantine Art in the Collections of USSR* (Léningrad-Moscou, s.d.), pl. 88.
19. L'objet a été restauré comme une jarre à fond plat ; on y reconnaîtra évidemment une outre.
20. Ci-dessus, p. 257.
21. PLATON, *Banquet*, 215 a-b.

Triomphe indien comme dans la *Découverte d'Ariane*[22]. Cette tendance à la valorisation philosophique du personnage est remarquablement illustrée par une mosaïque d'une collection privée, [26] tout récemment publiée par P. Canivet et J.-P. Darmon[23]. On pourrait citer aussi, dans la même ligne, la figure de Maron qui, sur la mosaïque de Shahba-*Philippopolis*, constitue un véritable doublet de Silène en patronnant l'initiation d'Ariane[24] (pl. XI.1-2). Silène est en effet non seulement le pédagogue mais aussi le mystagogue privilégié de Dionysos lui-même, ainsi que l'atteste l'imagerie des sarcophages[25]. La volonté d'humanisation de Silène s'affirme encore dans l'Antiquité tardive et donne naissance, à côté du type mythologique traditionnel — qui apparaît notamment sur le plateau du musée de Léningrad dont il vient d'être question —, à un schéma iconographique nouveau où le personnage est montré sous l'aspect du paysan qu'il est lorsqu'il procède à l'éducation du jeune Dionysos. C'est un vêtement de paysan que porte en effet le *tropheus* de la mosaïque de Nea Paphos, qui n'est autre bien entendu que Silène : une tunique courte à manches longues, ornée d'une bande centrale de couleur différente, des pantalons et des petites bottes[26]. Un costume identique caractérise, sur la tenture de la Fondation Abegg, celui que D. Willers appelle *der würdige Greis*, "le noble vieillard"[27], dont l'iconographie répond, pour la physionomie, à celle de Silène (pl. XLVI.3). C'est bien là en effet l'identification qu'on retiendra : or, le personnage porte sur l'épaule — détail frappant — un instrument particulier décrit d'abord comme un fléau[28], ensuite comme un fouet[29]. Sur le "Grand plat" de Mildenhall, Silène représenté selon le type mythologique traditionnel, tend vers Dionysos une coupe et une fois encore tient dans la main droite le même "fléau"[30]. L'instrument appartient donc aussi bien à Silène qu'à la "Ménade" : une même fonction caractérise les deux personnages. Serait-il dès lors trop aventureux de supposer que si l'un est le pédagogue-mystagogue, l'initiant de Dionysos-Mystès, l'autre puisse être la "nourrice mystique" du dieu[31], qu'on [27] l'appelle Hipta[32] ou Mystis[33] ? C'est cette nourrice un peu sorcière qui institua, selon Nonnos, les orgies nocturnes de Dionysos ; c'est elle qui, pour écarter des initiations le sommeil, inventa le tambourin, les grelots bruyants et le double airain des cymbales retentissantes. La première elle alluma les torches de mélèze pour éclairer les danses de la nuit, et fit résonner Evohé en l'honneur de Bacchos, ami de l'insomnie ... Elle inventa le rite de la corbeille mystique toute pleine des

---

22. R. TURCAN, *op. cit.*, n.1 p. 414.
23. P. CANIVET et J.-P. DARMON, Dionysos et Ariane, *Mon. Piot*, LXX, 1989, pp. 1-28.
24. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie* (Bruxelles, 1977), p. 52 et fig. p. 53.
25. R. TURCAN, *op. cit.*, pp. 414-415.
26. W. A. DASZEWSKI, *Dionysos der Erlöser* (Mayence, 1985), p. 37 et pl. 18.
27. D. WILLERS, *op. cit.*, p. 21.
28. *Ibid.*
29. D. WILLERS, Zur Deutung eines spätantiken Wandbehangs aus Agypten, *Wiss. Zeitschr. Rostock*, XXVII, 1988, pp. 76-79.
30. K. S. PAINTER, *op. cit.*, fig. 1 p. 51.
31. R. TURCAN, *op. cit.*, pp. 397-399. Pour l'iconographie des nourrices, cf. J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn*, *cit.*, pp. 36-44.
32. *Hymnes orphiques*, XLVIII. 4 et XLIX. 2 ; R. TURCAN, *op. cit.*, p. 397.
33. NONNOS, *Dionysiaca*, I, vv. 98-131 ; R. TURCAN, *op. cit.*, pp. 408-409.

instruments de la divine initiation, jouets de l'enfance de Dionysos ; et la première elle attacha autour du corps ces courroies entrelacées de serpents...[34]. "Elle est l'initiatrice par excellence", rappelle Robert Turcan ; "Nonnos a pu lui donner un nom fonctionnel mais il ne l'a pas inventée"[35]. Or cette figure de vieille nourrice-prêtresse paraît liée, dans l'imagerie des sarcophages aussi, au personnage de Silène : c'est avec lui en effet qu'elle procède à la liturgie de l'initiation.

Ce parallèle éclaire singulièrement, me semble-t-il, l'interprétation qu'on peut proposer de la tenture dionysiaque de Berne (pl. XLVII.2). Entre Silène, porteur de l'instrument mystérieux, et la nourrice, reconnaissable à son vêtement (identique à celui de la danseuse du plat de Léningrad), a été représentée une dame élégamment vêtue[36], en qui on reconnaîtra l'initiée. Son nimbe bleu la désigne comme telle, puisque les autres personnages ont un nimbe d'or ; elle tient de surcroît, de la main gauche, une coupe et, de la droite, une clochette, les deux instruments précisément représentés ensemble dans le bas du plat de Léningrad, à côté d'une grappe de raisins. En outre, la coupe — sorte de large bol sans pied — se retrouve dans la main de Silène sur le "Grand plat" de Mildenhall. Tous ces documents, incontestablement liés entre eux, symbolisent à mon sens l'initiation dionysiaque. Cette interprétation est confirmée par la présence, sur la mosaïque de Sarrîn, de la ciste entrouverte d'où sort le serpent[37], placée dans le champ à la partie supérieure, entre Silène et la nourrice (pl. XLVI.1).

De ces différentes confrontations, il ressort sur le plan strictement iconographique que Silène — vêtu sur la mosaïque d'une tunique à **[28]** manches longues, identique à celle qui le caractérise sur la tenture de la Fondation Abegg et sur la mosaïque de Nea Paphos — devait également porter, selon toute probabilité, le pantalon et les bottines du paysan, contrairement à la restauration adoptée qui le représente les jambes nues. Enfin, le fouet à lanières de la mosaïque doit être remplacé par l'objet qui apparaît sur les autres documents. Peut-on identifier cet objet ? C'est sur la mosaïque et sur la tenture qu'on voit le mieux, en raison des couleurs, comment il se présentait réellement : au bout d'un bâton rigide (rendu dans un ton beige) est attachée une partie plus flasque, plus souple — qui pourrait être en peau —, rendue en noir (pl. XLVI.1, 3). Il est intéressant de relever ici l'hésitation de Kathleen Shelton, dans la description qu'elle donne de la coupe Ortiz pour le catalogue de l'exposition *Age of Spirituality* : "she dangles a bell from her left hand and holds an odd item in her right — modeled as though it were a drapery, yet sharply outlined as a rigid, right-angled object — possibly a flail..."[38]. De tous les documents d'argenterie, la coupe Ortiz est effectivement celui qui rend le mieux dans le métal l'allure assez plastique de cette partie de l'objet (pl. XLVI.2). Il est évident que ce qui est attaché au manche en bois n'est pas de nature métallique mais cette constatation ne simplifie en rien le problème de

---

34. NONNOS, *Dionysiaca*, IX, vv. 114 sqq.
35. R. TURCAN, *op. cit.*, p. 409.
36. D. WILLERS, *op. cit.*, pp. 22-23 et fig.
37. La corbeille d'où surgit le serpent est un motif récurrent dans l'imagerie des sarcophages : F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, I et II (Berlin, 1968), *passim* ; cf. aussi R. TURCAN, *op. cit.*, pp. 493-494.
38. K. WEITZMANN (éd.), *op. cit.*, p. 149 (K. J. Shelton).

l'identification. Sans doute l'appellation de "fléau" ne peut-elle être maintenue ; D. Willers qui l'avait adoptée en un premier temps y renonce par la suite, sur la base d'une étude technique, et préfère identifier l'objet avec un fouet[39], laissant le choix entre le fouet du luperque et le *flagellum* de l'initiation mystérique[40]. A vrai dire, la confrontation avec le *februum* — fait d'une lanière en peau de bouc attachée à un bâton — paraît réellement convaincante : il faudrait dès lors admettre qu'à la suite de contaminations iconographiques et religieuses, cet instrument typiquement romain au départ ait pu passer, dans l'Antiquité tardive, au domaine plus large du rituel dionysiaque, en tant que symbole de purification et garant de fécondité[41].

Au-delà du couple Dionysos-Ariane, placé sous la treille miraculeusement engendrée par la présence du dieu et associée à la célébration des orgies, subsiste la tête cornue aux longues oreilles d'une figure de Pan **[29]**. On se l'imaginera de face, tenant devant lui sa fameuse syrinx (dont on aperçoit encore un angle à droite), comme sur la tenture de la Fondation Abegg[42], où il est représenté à côté de "Mystis". Pan compte en effet au nombre des éducateurs mythiques de Dionysos, on le sait, et il arrive aussi qu'il joue le rôle de mystagogue dans les scènes d'initiation[43]. On le retrouve d'ailleurs sur un des plats bacchiques de Mildenhall, jouant de la syrinx et tenant de la main droite un *pedum* auquel est suspendue une clochette ; à ses côtés, une Ménade joue de la double-flûte[44]. Pan est omniprésent sur les sarcophages, souvent en train de danser au-dessus de la ciste d'où sort le serpent[45]. Sa présence sur la mosaïque dans le voisinage immédiat du couple divin n'a rien donc qui doive étonner.

Vient après lui une Ménade, en pleine course, figurée de profil, tenant son thyrse abaissé ; mais ici l'état de conservation ne permet guère de commentaire iconographique approfondi. Le personnage qui la suit, dans le même mouvement violent, torse nu, la nébride autour des reins et brandissant de la main gauche un serpent qui s'enroule autour de son bras, mérite en revanche qu'on s'y attarde quelques instants, même si on ne lui connaît guère de strict parallèle au plan de l'image. L'iconographie des sarcophages montre un charmeur de serpents en jupe courte, ceinturé de clochettes et botté, qu'on identifie généralement comme un *boukolos*, en raison du *pedum* qui souvent le caractérise[46]. Bien qu'il n'ait pas en commun avec les bergers des sarcophages le port du harnais à grelots, l'homme au serpent de la mosaïque syrienne pourrait bien représenter une même réalité du culte. Le maniement des serpents fait partie des pratiques rituelles dionysiaques les plus anciennes, peut-être

39. Ci-dessus, n. 29.
40. Ceci risque peut-être de relancer le problème controversé de la flagellation rituelle ; pour une mise au point très claire à ce sujet, R. TURCAN, Du nouveau sur l'initiation dionysiaque, *Latomus*, XXIV, 1965, pp. 108-110 et 119.
41. Pour une étude plus approfondie de cette identification, mettant en œuvre d'autres documents, cf. J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn, cit.*, pp. 42-44..
42. D. WILLERS, *op. cit.*, p. 19 et fig.
43. R. TURCAN, *op. cit.*, pp. 557-558.
44. K. S. PAINTER, *op. cit.*, n. 12, fig. 7 p. 56.
45. R. TURCAN, *op. cit.*, p. 485.
46. *Ibid.*, pp. 323-324, 548-549 ; G. PESCE, *Sarcofagi romani di Sardegna* (Rome, 1957), p. 29 ; F. MATZ, *op. cit.*, n. 37, pp. 56-57.

empruntées au culte du Sabazios thrace[47]. Il est attesté à maintes reprises dans la céramique grecque où les reptiles sont aux mains de Ménades ou de Dionysos lui-même[48]. C'est d'ailleurs à Mystis, une fois encore, que Nonnos attribue l'invention de ces pratiques, on l'a vu[49].

[31] Avant-dernière figure de la scène, la *tympanistria* est représentée dans un mouvement tournoyant, assez maladroitement rendu, le corps de profil jusqu'à la taille mais le torse, la tête et les bras de face. Or, le schéma iconographique le plus courant à l'époque romaine montre la joueuse de tambourin le corps entièrement de profil, la tête tournée vers l'arrière, tenant l'instrument dans la main gauche et le frappant de la droite[50]. Comme la partie supérieure du personnage a été restaurée, on peut se demander si cette restauration est assurée jusque dans le détail. Le dessin du sein gauche et d'une partie du sein droit, conservé dans son état d'origine, indique en tout cas que le torse était sinon de face du moins de trois-quarts et que le schéma habituel, de profil, n'avait donc pas été choisi ici. La confrontation avec la *tympanistria* de la mosaïque du Concours de boisson d'Antioche[51] et surtout celle de la Maison de l'Arsenal à Sousse, dans un Triomphe de Dionysos[52], permet sans doute de corriger la restauration proposée, en faisant passer le bras droit non pas à l'arrière de la tête mais par-devant le corps, la main venant frapper l'instrument par le milieu, comme sur le schéma habituel. Le *tympanon* devait d'ailleurs être plus petit à l'origine mais a été agrandi par le restaurateur, visiblement pour éviter de devoir donner au bras droit une longueur démesurée.

La dernière scène — qui n'a subi aucune réfection importante — semble une création originale du *pictor* de notre mosaïque. Elle combine en effet deux thèmes iconographiques différents : l'ostension du calice[53] — où, de la destruction des grappes, naît le vin — et d'autre part le sacrilège du bouc, qui préfigure le sacrifice même de l'animal[54]. Sur un plat d'argent du trésor d'Augst représentant la hiérogamie de Dionysos et Ariane, apparaît, parmi d'autres éléments du décor, la colonne au vase mais sans la vigne qui s'enroule autour d'elle[55]. Le jaillissement de la plante de la base même de la colonne et l'extraordinaire dynamisme de ses rinceaux accentue sur la mosaïque le caractère surnaturel de la scène, donnant une véritable sacralité à la présence du calice. Mais le bouc sacrilège a déjà posé la patte sur le socle et tend le cou pour atteindre la [32] grappe, se condamnant ainsi lui-même au sacrifice. Une mosaïque de Vinon en Narbonnaise, qui sera prochainement publiée par

---

47. R. TURCAN, *op. cit.*, p. 419.
48. *LIMC*, III.2, s.v. Dionysos, nos 311 pl. 331 ; 470 pl. 355 ; 618 et 620 pl. 370 ; 869 pl. 406.
49. Ci-dessus, p. 258.
50. Cf. R. TURCAN, *op. cit.*, pll. 18c, 28c, 33a, 34b, 36b 57a.
51. LIMC, III.2, s.v. Dionysos (in per. orient.), n° 105 pl. 415.
52. *LIMC*, IV.2, s.v. Dionysos (in per. occid.), n° 142 pl. 623.
53. L'expression est reprise à C. BERARD et C. BRON, *Le jeu du satyre*, in : *La cité des images* (Paris, 1984), pp. 136-137.
54. Sur le sacrifice du bouc : M. BLANCHARD, La scène du sacrifie du bouc dans la mosaïque dionysiaque de Cuicul, *Ant. Afr.*, XV, 1980, pp. 169-181.
55. *LIMC*, III.2, s.v. Dionysos/Bacchus, n° 201a pl. 448.

H. Lavagne[56], met en scène le même épisode, dans un contexte nettement différent toutefois, non pas symbolique comme ici mais narratif et champêtre : le bouc est représenté debout sur ses pattes de derrière, en train de brouter une vigne haute, sous les yeux de deux paysans qui ont l'air de commenter entre eux l'acte sacrilège.

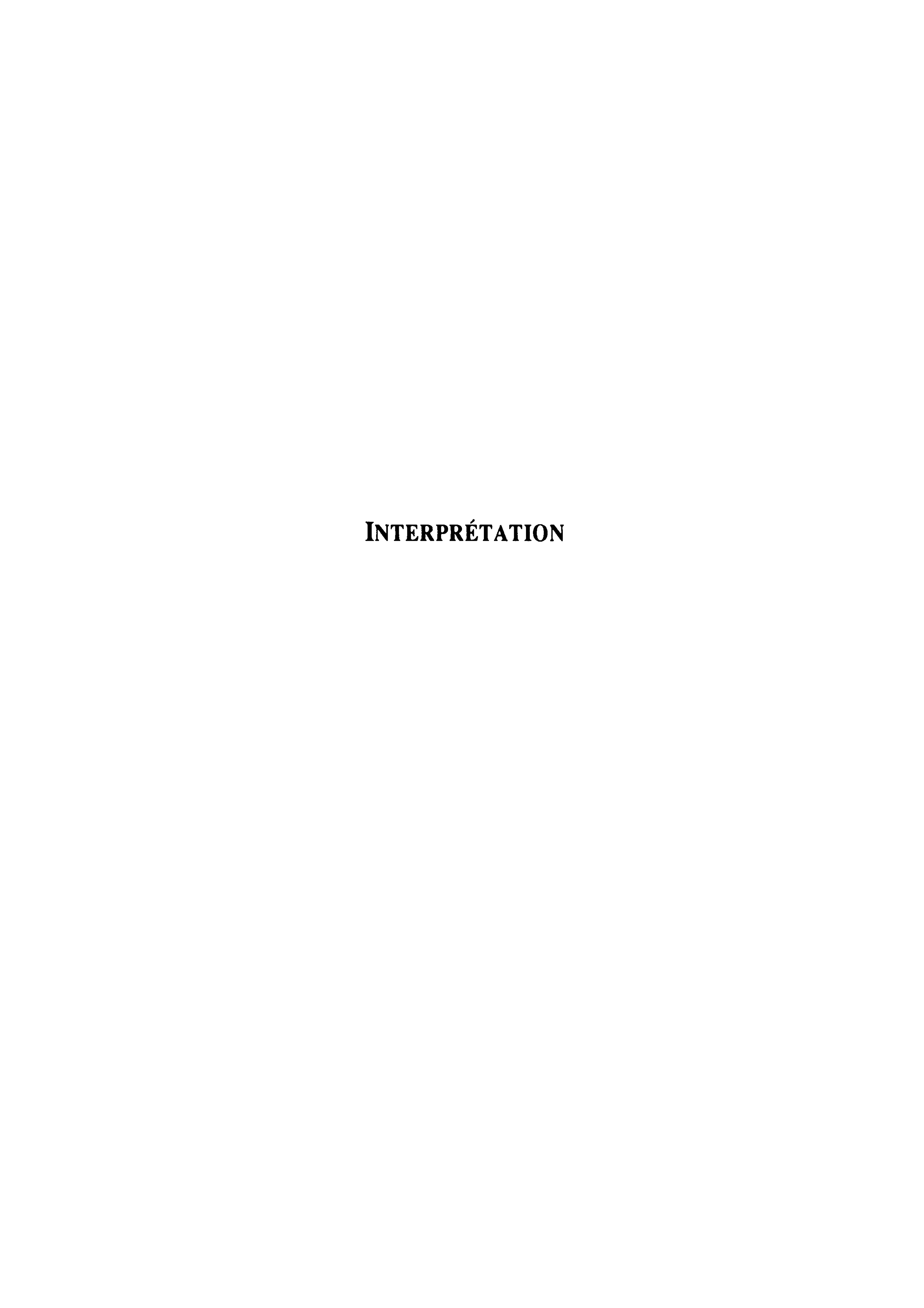
L'analyse iconographique suffit ainsi à faire apparaître que la scène dionysiaque de la mosaïque de Sarrîn n'est ni descriptive, ni narrative mais symbolique : une série d'images évoquent le mystère dionysiaque, le rituel d'initiation et la fête orgiastique, qui commémore l'apothéose de l'initié, son accès à l'immortalité. Sous une forme plus stéréotypée encore, puisque chaque personnage est isolé sous une arcade, la tenture de la Fondation Abegg n'a pas d'autre signification et les attributs que tient Ariane, la guirlande d'immortalité et la grenade, le confirment bien.

Mais il faut à présent conclure. La confrontation des différents documents mis en œuvre dans cette étude montre qu'il existait encore dans l'Antiquité tardive — et parfois dans des régions très à l'écart des centres connus d'hellénisation — une classe suffisamment importante de commanditaires païens pour que se soit transmis jusque là un répertoire de thèmes iconographiques extraordinairement riche. Les pièces d'argenterie fournissent des indications chronologiques tout à fait précises : la coupe de la Collection Ortiz est datée par cinq poinçons de la fin du règne de Justinien (550-565) ; le plateau de Léningrad est attribuable de la même manière au règne d'Héraclius et a dû être exécuté entre 610 et 629. La datation de la mosaïque de Sarrîn n'est pas assurée par une inscription mais une confrontation assez frappante avec une mosaïque de la basilique de la Sainte-Croix à Résafa fournit toutefois un *terminus ad quem* vers le milieu du VIe siècle[57]. En dépit d'une précision moins grande sur le plan de la chronologie, la mosaïque apporte un témoignage tout aussi important que l'argenterie sur la survie du paganisme et autorise même à aller nettement plus loin dans les conclusions. La présence de thèmes dionysiaques sur les plats d'argent pouvait ne refléter en effet qu'une survivance iconographique, purement décorative, qui n'impliquait pas [33] nécessairement une signification précise de l'image : en revanche, l'illustration de la mosaïque révèle, par sa complexité, non seulement la permanence du répertoire mais une compréhension en profondeur qui permettait au *pictor*, ou tout au moins au commanditaire de l'ouvrage, de choisir en connaissance de cause parmi les thèmes, de les mélanger, de les combiner, en un mot, de les réélaborer en une composition nouvelle, symbolique. Typiquement tardive par son approche, cette imagerie plonge ses racines dans une connaissance infiniment subtile encore des vieux mythes grecs.

extrait de : Actes du colloque *Religion, mythologie, iconographie*. Rome, mai 1989 = *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, CIII, 1991, pp. 19-33.

---

56. H. LAVAGNE, Les trois Grâces et la visite de Dionysos chez Ikarios sur une mosaïque de Narbonnaise, in : *Ve Congrès sur la mosaïque gréco-romaine, Bath* (sous presse).
57. T. ULBERT, *Die Basilika des Heiligen Kreuzes in Resafa-Sergiupolis* (Mayence, 1986), fig. 62 et pl. 39, 1.



INTERPRÉTATION

UN PROGRAMME PHILOSOPHIQUE SOUS LA CATHÉDRALE D'APAMÉE :

L'ENSEMBLE NÉO-PLATONICIEN DE L'EMPEREUR JULIEN

L'important ensemble de mosaïques mis au jour sous la cathédrale d'Apamée a fait l'objet de plusieurs études déjà[1] ; ce n'est donc pas une œuvre inédite, tant s'en faut, qui est présentée ici.

La découverte elle-même s'est échelonnée sur un laps de temps très long, puisque les premiers tableaux (Socrate, *Kallos*, les Thérapénides) sont apparus dès les campagnes d'avant-guerre, en 1937 et 1938[2], tandis que les deux derniers dégagés jusqu'ici ne sont connus que depuis 1971 et 1972[3]. C'est dire que notre compréhension de l'ensemble a été progressive et que l'essai d'interprétation que nous avons tenté s'est élaboré par touches hésitantes. Une solution ne s'est imposée à nous que lentement, au fur et à mesure que s'éclairaient les rapports étroits existant entre les différentes scènes : partis d'une analyse ponctuelle de chacune d'entre elles, nous n'avons été amenés à l'exégèse finale que par un jeu d'approches successives qui a pu parfois laisser dans l'ombre **[168]** certains points importants du commentaire. Aussi n'est-il pas inutile, malgré les publications antérieures, de reprendre une fois encore, en un tout plus structuré, l'ensemble de ces mosaïques : le présent colloque nous en donne l'occasion aujourd'hui, en nous permettant d'insister plus particulièrement sur l'aspect proprement iconographique de chaque tableau et sur le lien très significatif qui relie le texte à l'image. Peut-être paraîtra-t-il à première vue étonnant de parler de texte alors qu'on ne dispose que de quelques inscriptions laconiques, se bornant à identifier l'un ou l'autre personnage d'une scène ; si l'on y prend garde cependant, on constate que ces indications, en apparence banales, ne sont pas distribuées au hasard : leur présence ou leur absence est également significative ; elles sont plus qu'une étiquette collée sur un portrait et servent véritablement à orienter la compréhension de la scène tout entière.

---

1. G. M. A. HANFMANN, Socrates and Christ, *Harv. Stud. Class. Philol.*, LX, 1951, pp. 205-233 ; J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques païennes et groupe épiscopal dit "cathédrale de l'est" à Apamée de Syrie, *Comptes rendus Acad. Inscr.*, 1972, pp. 103-127 ; ID., Nouvelles mosaïques du IVe siècle sous la "cathédrale de l'est", in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969-1971* = *Miscellanea*, fasc. 7 (Bruxelles, 1972), pp. 163-184 ; J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur, *Dial. Hist. Anc.*, I, 1974, pp. 267-278 ; J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie* (Bruxelles, 1977), pp. 76-90 ; J. Ch. BALTY, Une version orientale méconnue du mythe de Cassiopée, in : *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques* = *Colloques internationaux du CNRS*, n° 593 (Paris, 1981), pp. 95-106.
2. F. MAYENCE, La VIe campagne de fouilles à Apamée (rapport provisoire), *L'Ant. class.*, VIII, 1939, pp. 201-203, pll. III-IV (= *Bull. Mus. roy. art hist.* 3e sér., X, 1938, pp. 98-99, figg. 1-3 ; H. LACOSTE, La VIIe campagne de fouilles à Apamée, *ibid.*, X, 1941, pp. 120-121, pll. I, IX et X (= *Bull.*, XII, 1940, pp. 8-12, figg. 1, 10 et 11).
3. J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques païennes, *cit.*, pp. 174-182, pll. LXIII-LXXIII.

Inséparables de l'image, elles constituent les mots-clés sans lesquels le message ne peut être déchiffré. La manière de procéder apparaît clairement déjà dans la mosaïque de Socrate.

I. SOCRATE ET LES SAGES

Occupant une position centrale entre deux groupes de trois vieillards barbus revêtus du *pallium* clair des philosophes, Socrate lève la main droite en un geste d'enseignement ; tous sont assis en arc de cercle sur une sorte de banquette d'exèdre. Socrate seul est identifié par une inscription (pl. XLVIII.2).

Découvert parmi les premiers, dès les campagnes d'avant-guerre, ce tableau a d'emblée orienté la recherche vers une interprétation philosophique de l'ensemble et c'est à G.M.A. Hanfmann[4] que revient le mérite d'avoir souligné, après avoir daté l'œuvre du troisième quart du IVe siècle sur la base d'une étude des motifs géométriques, combien cette "communion des Sages" correspondait à l'idéal néo-platonicien tel qu'il est exprimé dans les écrits de Porphyre, de Jamblique ou de l'empereur Julien lui-même. C'est essentiellement l'analyse iconographique — G.M.A. Hanfmann avait parfaitement noté cela également — qui permet de décrypter le sens symbolique de la scène : le regroupement symétrique des Sages autour de Socrate appelle en effet, de manière immédiate, la comparaison avec les représentations du Christ enseignant, entouré de six de ses disciples disposés en deux groupes de trois de part et d'autre de lui ; on la rapprochera volontiers aussi de la fameuse "leçon d'anatomie" d'un hypogée de la *via Latina*[5], construite elle-même sur un **[169]** schéma tout à fait traditionnel dans l'art classique pour la figuration des Sept Sages. C'est donc un double processus d'influences qui a joué ici : christianisation d'un motif païen et repaganisation d'un motif devenu chrétien. Car Socrate est bien présenté sur la mosaïque d'Apamée comme l'équivalent païen du Christ, ainsi qu'en témoigne le geste caractéristique de la main droite qui a été ajouté ici et que ne comportait pas le prototype peint attesté par une fresque d'Ephèse[6]. C'est à la lumière de ces notations relatives au schéma de composition de la scène et au caractère d'enseignant conféré à Socrate que l'inscription **Σωκράτης** prend tout son sens : sa fonction n'est pas simplement d'identifier le personnage, aisément reconnaissable d'ailleurs — personne ne s'y serait trompé sans doute[7] — mais d'attirer l'attention sur le fait qu'en dépit des apparences, c'est bien Socrate qui est présenté là et non "cet autre" dont l'image s'était abondamment répandue à la même époque et précisément selon le même schéma iconographique.

Dans les personnages qui entourent Socrate, G.M.A. Hanfmann a voulu voir des disciples, en raison du parallélisme établi avec l'image du Christ, mais on y reconnaîtra plus vraisemblablement les Sages de la Grèce antique[8] : c'est au milieu d'eux en effet que se

---

4. G. M. A. HANFMANN, *loc. cit.*
5. Cf. entre autres, A. GRABAR, *Le premier art chrétien (200-395)* (Paris, 1966), fig. 105 p. 107, pp. 110-111 et 112 ; pour une bibliographie plus complète, cf. J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques païennes, *cit.*, n. 3 p. 167.
6. Cf. déjà J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée, *cit.*, p. 272.
7. *Contra*, G. M. A. HANFMANN, *loc. cit.*, p. 212.
8. Sur ce problème, cf. J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques païennes, *cit.*, pp. 167-170.

situe la vraie place du Socrate de la tradition néo-platonicienne, celui qui est, au témoignage de Porphyre, non seulement le plus sage de tous les hommes mais aussi le plus sage de tous les sages[9]. L'image de la mosaïque d'Apamée n'est pas narrative mais symbolique et pour cette raison même aucun des autres personnages n'est identifié par une inscription. Socrate symbolise à lui seul toute une culture ; et il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici les propres termes de l'empereur Julien : "Tous ceux que sauve aujourd'hui la philosophie sont redevables à Socrate de leur salut[10]".

II. KALLOS

C'est dans la même optique néo-platonicienne qu'on a pu interpréter un second tableau, découvert en 1938[11]. Parmi les personnages qu'il présente, tous fragmentaires, deux ont conservé l'inscription — ou une partie de l'inscription — qui les identifie : l'un, un personnage masculin, est désigné comme Κάλλος, la Beauté ; l'autre, une figure féminine, a un [170] nom dont seule la terminaison en -ις subsiste ; on pensera tout naturellement à Χάρις, la Grâce. La table, recouverte d'une nappe à larges retombées, qui occupe le centre du panneau évoque l'idée d'un banquet — d'immortalité peut-être — auquel participeraient ces allégories de la Beauté et de la Grâce. D'autres abstractions avaient sûrement pris place auprès d'elles : on suggérera les noms de Δικαιοσύνη, Σωφροσύνη et Ἐπιστήμη, en liaison avec le *Phèdre* de Platon où ces personnifications apparaissent à côté de Κάλλος, dans un passage relatif à la procession des âmes[12] qui, précisément, "assura la persistance de la notion du festin céleste chez les derniers néo-platoniciens"[13].

Cet essai de reconstitution demeure toutefois pure hypothèse en l'absence d'un parallèle précis ; mais les deux noms conservés, Κάλλος et [Χάρ]ις, suffisent de toute manière à assurer le ton néo-platonicien de l'ensemble. On notera qu'ici aussi texte et image sont intimement liés, les personnages ne pouvant être identifiés, ni la scène interprétée, sans la précision qu'apporte l'inscription.

III. LES THÉRAPÉNIDES

Un troisième panneau historié a été découvert au cours des campagnes d'avant-guerre (pl. XLVIII.1). Comportant plusieurs personnages, il n'est cependant commenté que par une seule inscription, Θεραπενίδες (pour Θεραπαινίδες) "les servantes", désignant, dans le coin supérieur droit, la ronde de six jeunes filles qui occupe de ce côté plus des deux tiers de la composition ; le dernier tiers figure, à gauche, un groupe de trois personnages, un homme et

---

9. PORPHYRE, *De Abst.*, I 15 : τῶν γὰρ σοφῶν ἀνδρῶν οὐδεὶς ἐπείσθη, οὔτε τῶν Ἑπτὰ οὔτε τῶν ὕστερον γενομένων φυσικῶν, ἀλλ'οὐδ'ὁ σοφώτατος Σωκράτης.
10. JULIEN, *Ep. à Thémistius*, 264 d (éd. G. Rochefort, II, 1, p. 26) : ὅσοι δὲ σώζονται νῦν ἐκ φιλοσοφίας, διὰ τὸν Σωκράτη σώζονται.
11. Cf. surtout, avec bibliographie antérieure, J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques païennes, *cit.*, pp. 171-174 et pl. LXII.1.
12. PLATON, *Phèdre*, 247 d et surtout 250 b.
13. Fr. CUMONT, *Lux Perpetua* (Paris, 1949), p. 258.

deux femmes, devant un décor d'architecture : au-dessous de l'arc d'un portique, dont la colonnade se prolonge vers le fond, l'homme vêtu d'un manteau dégageant l'épaule droite, coiffé d'un *pilos* et tenant une lance, est enlacé par une femme qui, en présence d'une autre femme demeurée à l'arrière. Si aucun de ces trois personnages n'est identifié par une inscription, c'est qu'ils devaient être suffisamment reconnaissables aux yeux des Anciens pour pouvoir se passer de commentaire. C'est cependant une allusion à une légende extrêmement rare que F. Cumont a cru retrouver dans cette scène : la ronde des Thérapénides figurerait les chants et danses d'esclaves mysiennes achetées par la princesse Mégaklo pour obtenir la réconciliation entre son père, le roi Makar, et sa mère ; et c'est précisément cette réconciliation — en présence de Mégaklo — qui serait représentée ici[14]. L'anecdote est reprise par Clément d'Alexandrie[15] à Myrsilos de [171] Lesbos[16]. Cette interprétation, qui ne rend pas compte de l'allure très particulière du personnage masculin, ni surtout de l'absence même de toute inscription explicative, absolument indispensable dans le cas d'une légende si rare, a été plus d'une fois contestée, à juste titre[17] : en réalité, le voyageur caractérisé par la chlamyde, le *pilos* et la lance, n'est autre qu'Ulysse et la scène illustre les retrouvailles du héros et de Pénélope devant la vieille nourrice Euryclée[18]. L'iconographie de ces trois personnages devait être tout à fait familière aux gens de l'époque, puisqu'on la retrouve dans divers tableaux de la peinture pompéienne[19] : l'absence d'inscription à leur propos s'explique dès lors sans difficulté. Quant aux Θεραπευνίδες, ce sont bien sûr les δμωαί demeurées fidèles à Ulysse, dansant dans le palais pour répondre à son désir[20]. Tout en s'adaptant parfaitement au détail de l'iconographie, cette interprétation offre aussi l'avantage de replacer la scène dans le contexte philosophique qui est le sien. On se souviendra, en effet, de l'intérêt porté au personnage d'Ulysse par les néo-pythagoriciens et néo-platoniciens : il est pour Maxime de Tyr[21], pour Plotin[22], pour Porphyre[23], pour Proclus[24] l'image même du sage platonicien, de celui qui, longtemps ballotté sur la mer — symbole des "successives épreuves de la génération"[25] — retrouve, au terme de ses errances,

---

14. F. MAYENCE, *loc. cit.*, *L'Ant. class.*, VIII, 1939, p. 202 (= *Bull.*. p. 99).
15. CLEMENT D'ALEXANDRIE, *Protr.*, II, 31, 1-4 (éd. Stählin-Treu, p. 23).
16. *Fragm. hist. graec.*, IV (1885), fr. 4, p. 457 ; F. JACOBY, *Fragm. griech. Hist.*, III B (1955), n° 477, fr. 7.
17. Ch. PICARD, Autour du banquet des Sept Sages, *Rev. arch.*, 6ᵉ sér., XXVIII, 1947, n. 3 p. 75 ; cf. aussi G. M. A. HANFMANN, *loc. cit.*, p. 206 et n. 6 p. 223.
18. C'est l'interprétation proposée par G.-Ch. Picard, en 1964, devant la mosaïque même aux Musées royaux d'art et d'histoire, interprétation à laquelle nous nous sommes immédiatement ralliés.
19. Cf. en particulier O. TOUCHEFEU-MEYNIER, *Thèmes odysséens dans l'art antique* (Paris, 1968), pp. 235-241 (sur ces peintures pompéiennes, nᵒˢ 431-433, pp. 235-236).
20. *Odyssée*, XXIII, v. 132-135 et 144-147.
21. Cf. F. BUFFIERE, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque* (Paris, 1956), pp. 386-388.
22. PLOTIN, *Enn.*, V, 9, 1 (éd. Bréhier).
23. PORPHYRE, *Vie de Plotin*, 22, 11 et 25-26 (éd. Bréhier).
24. PROCLUS, *In Parm.* I, p. 1025, 32 sq (éd. Cousin).
25. PORPHYRE, *De antro nymph.*, 34 (éd. Nauck) ; trad. F. BUFFIERE, *op. cit.*, p. 615 (et comm. pp. 413-414).

Pénélope, c'est-à-dire la Philosophie[26], et rejette enfin son enveloppe charnelle pour vivre dans l'au-delà et œuvrer selon l'esprit[27]. A la lumière de ces témoignages concordants, il ne fait pas de doute que la scène des retrouvailles doit être lue à ce double niveau, littéral et symbolique ; mais il en est a fortiori de même pour l'autre partie du tableau, la plus importante par ses dimensions puisqu'elle occupe les deux tiers de l'espace, et vraisemblablement aussi la plus significative puisque c'est sur elle que porte la seule inscription commentant la scène. Quel sens donner à ces Θεραπενίδες ? On serait tenté d'y voir — en rapport avec la représentation d'Ulysse, symbole de l'être humain atteignant [172] à la vie spirituelle — une évocation peut-être des plaisirs de l'au-delà, interprétation eschatologique qui rattacherait, dès lors, pour le sens, le panneau d'Apamée à la scène fameuse de l'introduction de Vibia dans les Champs-Elysées, à la lunette d'un hypogée proche des catacombes de Prétextat ; la comparaison nous était déjà venue à l'esprit sur le plan iconographique[28]. Evoquera-t-on plutôt ces "servantes du Seigneur" que sont les Orantes de la peinture paléochrétienne ? La lecture au niveau symbolique ne nous semble guère possible dans l'immédiat ; qu'il suffise pour l'instant de garder présent à l'esprit qu'elle dut exister.

IV. CASSIOPÉE ET LES NÉRÉIDES

C'est d'une toute autre manière que le rapport texte/image est illustré dans la mosaïque des Néréides (fig.3), découverte au cours de la campagne de 1971[29] : en effet, contrairement à ce qui se passe pour les Thérapénides, chacun des treize personnages de cette longue fresque est identifié par une inscription, indispensable — on le verra — dans la plupart des cas, en raison du caractère exceptionnel de la version de la légende mise en œuvre ici.

Le centre de la composition est occupé par une majestueuse figure marine coiffée d'un calathos d'algues : Bythos, sans doute le vieillard de la Mer, Nérée[30], à l'équité de qui on fait appel ici ; car c'est bien d'une scène de jugement qu'il s'agit, comme en témoigne la présence, à côté de Bythos, de Krisis, allégorie du jugement (pl. XLIX). A Bythos, divinité des abysses profonds, répond dans le groupe de gauche Aphros, un jeune Triton personnifiant l'écume marine : tous deux campent le paysage où se déroule la scène. Ouvrant la composition à gauche, Aglaïs, en qui on reconnaîtra l'une des trois Grâces (Aglaia), évoque d'emblée l'objet du concours : c'est un ἀγών περὶ κάλλους ainsi que le confirme la présence un peu plus loin d'Aphrodite et de Peithô, fréquemment associées par ailleurs ; dans ce

---

26. EUSTATHE, *Comm.*, p. 1389, 48-49.
27. Pour toute cette interprétation et une bibliographie plus complète, cf. J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques païennes, *cit.*, p. 171.
28. *Ibid.*, n.2 p. 166.
29. *Ibid.*, pp. 174-178.
30. [Nous ne pensons plus aujourd'hui que Bythos puisse être identifié avec Nérée : il symbolise seulement les profondeurs de la mer, faisant pendant à Aphros qui en représente la surface écumeuse. De même, nous ne reconnaissons plus Aphrodite dans le tableau mais une troisième Néréide, comme le suggère A. W. Daszewski (cf. ci-dessus, n. 7 p. 62)].



Fig. 3. Apamée : mosaïque des Néréides (dessin Th. Halkin).

fille Doris (pl. L.1). A droite du groupe Bythos-Krisis, le couple divin Poséidon-Amymone siège derrière une table où est déposée la couronne, enjeu du concours. Enfin, fermant la scène contexte de grâce et de beauté est figurée la première "concurrente", Thétis, assistée de sa à droite, un dernier groupe : Cassiopée, rivale heureuse de Thétis, dévoilée par une servante et couronnée par la Victoire, Niké (pl. LI.1).

Ce dénouement, contraire à l'ensemble de la tradition littéraire et iconographique connue, ne laisse pas de surprendre à première vue ; aussi nous attendions-nous, avant la fin de la fouille dans ce secteur, à [173] trouver une figuration d'Andromède livrée au monstre marin, conformément à la légende traditionnelle[31]. H. Stern, qui reconnaissait une Andromède sur la mosaïque de Palmyre traitant de la Κρίσις Ν[ηρηΐδων] (pl. LI.2), croyait, lui aussi, être en présence de la version habituelle du mythe[32] ; à y regarder de plus près cependant, il apparaît que l'«Andromède» de Palmyre n'est autre qu'une Néréide portée par un Triton — nous l'avons montré ailleurs[33] — et que le tableau représente, comme à Apamée, la victoire de Cassiopée : la mise en évidence de cette dernière, dans la composition annulaire où gravitent Tritons, Néréides et Amours, immédiatement en-dessous de Poséidon, suffit à assurer que c'est bien elle qui l'emportait là aussi.

Les deux pavements syriens attestent donc — et ils sont les seuls sur le plan iconographique — une version différente de la légende habituellement transmise, version dont deux témoignages littéraires ont sans doute gardé la trace : en effet, Conon, dans ses Διηγήσεις[34], ignore Cassiopée comme mère d'Andromède et livre là, selon Photius, une version différente du mythe grec[35] ; la *Souda*[36], par ailleurs, définit très laconiquement

31. *Ibid.*, p. 177.
32. H. STERN, *Les mosaïques des maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyre* (Paris, 1977), pp. 32-33.
33. J. Ch. BALTY, Une version orientale méconnue du mythe de Cassiopée, *cit.*, pp. 96-97.
34. Connu par PHOTIUS, *Bibliothèque*, codex 186 (éd. R. Henry, III, pp. 29-30).
35. Τὰ περὶ Ἀνδρομέδας ἱστορεῖ ἑτέρως ἢ ὡς ὁ Ἑλλήνων μῦθος.
36. *Souda*, s.v. Κασσιέπεια (éd. A. Adler, III, p. 38).

Cassiopée comme ἡ Καλλονή, c'est-à-dire la Beauté elle-même. Bien que très bref, ce dernier témoignage fait clairement apparaître pourquoi, dans cette version du mythe, Cassiopée, étant elle-même la Beauté, doit nécessairement sortir victorieuse de l'ἀγών, et aussi pourquoi cette version-là a été choisie dans le contexte néo-platonicien du programme apaméen. Mais le passage de Conon n'est pas moins révélateur : il démontre en effet que le personnage de Cassiopée n'était pas indissolublement lié au mythe d'Andromède ; deux légendes différentes à l'origine semblent avoir été fondues en une seule dans le monde grec, celle du monstre marin envoyé par Poséidon contre Andromède à Joppé en Phénicie et celle, plus précisément syrienne, qui, faisant de Cassiopée l'arrière-petite-fille de Bêlos, la rattachait ainsi au vieux Ba'al sémitique du Mont Cassius et matérialisait par sa victoire sur les Néréides le triomphe de l'ordre cosmique sur les flots[37]. Liée par les généalogies antiques à Bêlos, dieu d'Apamée et de Palmyre, Cassiopée était, dans ces deux villes, ressentie comme une figure locale, cosmique, et ne pouvait, pour cette raison-là aussi, que l'emporter dans le concours.

Le rôle joué par Poséidon en faveur de Cassiopée, dans cet ἀγών,[174] paraîtrait à première vue énigmatique si la présence d'Amymone/Béroé, la nymphe de Beyrouth, comme épouse légitime en lieu et place d'Amphitrite, ne venait opportunément souligner la nature ici parfaitement orientale de ce Poséidon ; bornons-nous à rappeler le commentaire suggestif qu'en donne J.-P. Rey-Coquais : "le Poséidon de Béryte n'est autre que le dieu El, dieu créateur assimilé peut-être à Ba'al Marqod, le dieu de la montagne qui domine la ville"[38].

La volonté d'affirmer cette version locale de la légende se traduit à Apamée par la présence des inscriptions qui accompagnent les figures, inscriptions sans lesquelles aucun des personnages — hormis Poséidon — n'aurait pu être identifié, ni surtout saisi dans toute sa complexité.

V. LA COURONNE

Un dernier pavement, découvert en 1971, appartient également à l'ensemble examiné ici[39] : bien qu'il soit en apparence le plus mystérieux, peut-être livre-t-il la véritable clé du problème (pl. L.2).

Un encadrement noir isole, au centre de la pièce, un tapis à fond blanc ; aux quatre angles de celui-ci (deux seulement sont conservés) s'inscrit un ornement en forme de Γ doublant un disque ; au centre, un médaillon bordé d'une guirlande de feuillage encadre une couronne gemmée où figure l'inscription εὖ χρῶ, "sers-t'en bien !", "fais-en bon usage !".

---

37. Pour un développement plus complet de cette analyse, cf. J. Ch. BALTY, Une version orientale méconnue du mythe de Cassiopée, *cit.*, pp. 99-102.
38. J.-P. REY-COQUAIS, Connaros le Puissant, *Syria*, XLV, 1978, p. 368 ; cf. aussi J. Ch. BALTY, *loc. cit.*, p. 105.
39. J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques païennes, *cit.*, pp. 179-181 ; mais surtout J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée, *cit.*, pp. 270-272 et 275-276.

L'ensemble de la mosaïque peut être interprété, nous semble-t-il, comme un vêtement ou un ligne étendu sur le sol : les angles du tissu sont ornés des *gammadia* et *orbiculi* qui décorent habituellement les vêtements de l'époque. Ce linge sert de fond à la couronne qui y est déposée ; il sert en quelque sorte à la présenter, à lui donner une valeur quasi religieuse : on le comparera, entre autres exemples, au linge qu'on retrouve à l'hypogée de Trebius Justus, tenu par les parents du jeune défunt et destiné à conférer une importance toute particulière aux objets précieux qui sont offerts à celui-ci[40]. Sur la mosaïque apaméenne, c'est par conséquent la couronne qui doit attirer l'attention et c'est à elle que se réfère selon toute vraisemblance l'inscription εὖ χρῶ.

Mais quelle est cette couronne dont il est recommandé de faire bon usage ? En raison du contexte néo-platonicien de l'ensemble, il était tentant d'y reconnaître simplement la couronne d'immortalité, le [175] στέφανος τῆς ζωῆς, symbole de la victoire obtenue sur la mort ; c'est l'explication que nous avions retenue d'abord[41]. Certaines observations nous incitent cependant à pousser plus loin l'analyse : iconographiquement en effet, ce motif de la couronne enserrant une inscription paraît bien calqué sur les représentations contemporaines des *signa Christi*, placés de la même manière dans une couronne gemmée ; mais il y a plus : l'inscription εὖ χρῶ, souvent utilisée dans le monde classique, ne manque pas d'évoquer, sur un plan visuel et graphique, le chrisme lui-même α χρ ω, lu ἀχρω par le profane. Il semblerait y avoir là une sorte de jeu de mots, visant à récupérer dans un contexte païen et philosophique ces signes qui se propageaient alors dans le monde chrétien, processus de repaganisation de l'image que nous avions cru déceler déjà dans la mosaïque de Socrate[42]. Or, ce type d'opposition au christianisme, cette façon de prendre le contrepied d'expressions ou d'habitudes chrétiennes, rappellent singulièrement l'attitude souvent affichée par l'empereur Julien[43] vis-à-vis de cette religion qu'il connaissait bien pour en avoir été nourri durant toute son enfance. La substitution du précepte εὖ χρῶ aux *signa Christi* au centre de la couronne laurée et gemmée prend dès lors, à la lumière des écrits de Julien, un sens plus précis : ce qui est opposé au christianisme victorieux du motif parodié, c'est en réalité la victoire d'une sagesse tout hellénique dont l'empereur-philosophe s'était fait lui-même le porte-parole et qui empreint sa propre conception de la royauté. Cette sagesse, qui est aussi prudence et modération, est constamment évoquée dans l'œuvre de Julien, en termes invariables : σώφρων, σωφροσύνη, σωφρονίζειν, σωφρονεῖν[44] ; bien des pages de ses discours ou de ses lettres devraient être citées ici, mais nous nous limiterons à rappeler le parallèle tout proche qu'offre un passage du *Second Panégyrique de Constance* où s'interpénètrent intimement image, texte et portée philosophique du pavement :

40. Cf. notamment W. DORIGO, *Pittura tardoromana* (Milan, 1966), p. 170 et fig. 164.
41. J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques païennes, *cit.*, p. 181.
42. Pour cette interprétation de εὖ χρῶ, cf. en particulier J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée, *cit.*, pp. 272-275.
43. Julien précisément avait interdit l'usage des *signa Christi* : SOZOMENE, V, 16 et GREG. NAZ., *Or.*, IV, 66 et 81 : cf. aussi pour tout le commentaire des inscriptions des milliaires d'Arabie, J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée, *cit.*, pp. 272-275.
44. *Ibid.*, p. 275.

Χρήσασθαι τῇ νίκῃ σωφρόνως καὶ βασιλικῶς καὶ ὅλως ἄξιον τοῦ κρατεῖν φανῆναι[45]. La couronne de notre mosaïque pourrait donc bien être, en fin de compte, la couronne impériale elle-même, mais elle est en même temps couronne de sagesse, de cette sagesse parfaitement définie par Julien dans l'*Epître à Thémistius* : seul le sage est roi[46].

Tous les pavements de l'ensemble apaméen sont ainsi liés : si Ulysse est, dans la tradition néo-platonicienne, le type même du sage, [176] Socrate passe pour le plus sage de tous les sages — de la même façon que Julien, se considérant comme placé à la tête des philosophes dont il se réclame, espère être, avec l'aide des dieux, le plus sage des rois. Le couronnement du sage est d'ailleurs évoqué aussi par le riche encadrement de laurier qui cerne le tableau des Sept et s'orne, en son centre, juste au-dessus de Socrate, du même cabochon précieux que celui de la couronne à l'inscription εὖ χρῶ. Parallèlement au couronnement de la Sagesse, était représenté le couronnement de la Beauté : car si Socrate est le plus sage parmi les sages, Cassiopée est la plus belle parmi les belles et la couronne gemmée est, ici aussi, bien mise en évidence.

*

* *

Il apparaît, au terme de cette analyse, que si l'image, dans notre cycle, est primordiale, les inscriptions qui l'accompagnent contribuent dans une large mesure à en éclairer le sens véritable. Car s'il est vrai que l'exégèse n'a pu être menée jusqu'au bout que grâce à l'apport de textes parallèles plus complets, plus explicites ou plus nuancés, il n'en reste pas moins que le coup d'envoi a été donné chaque fois par l'inscription elle-même ; un texte ne doit pas nécessairement être long pour être suggestif : le précepte εὖ χρῶ, en dépit de sa brièveté, a sans doute livré un des éléments essentiels à la compréhension de l'ensemble.

extrait de : *Texte et Image. Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982)* (Paris, 1984), pp. 167-176.

45. 95 a (éd. J. Bidez, I, 1, p. 172).
46. 264 b-d (éd. G. Rochefort, pp. 25-26).

ICONOGRAPHIE ET RÉACTION PAÏENNE

Sans doute paraîtra-t-il à première vue superflu de revenir une nouvelle fois sur l'interprétation du groupe de mosaïques trouvées sous la cathédrale d'Apamée et étudiées à diverses reprises[1]. C'est cependant ce que je me propose de faire aujourd'hui, poursuivant ainsi en l'approfondissant "la voie néo-platonicienne" ouverte naguère à l'occasion d'un premier hommage amical à Pierre Lévêque[2]. Il ne saurait être question bien sûr de refaire en détail l'exégèse, mais d'en préciser ou d'en nuancer certains points et surtout de l'inscrire dans le cadre d'une réflexion plus large sur les rapports des imageries païenne et chrétienne, à ce moment crucial du IVe siècle où l'une prend définitivement le pas sur l'autre.

De toutes les scènes aisément identifiables que présentent ces mosaïques bien connues — Socrate et les Sages, Cassiopée et les Néréides, Ulysse et Pénélope —, il en est une au moins dont la lecture au second degré ne laisse aucun doute[3] : Ulysse, déguisé en mendiant, retrouvant Pénélope sur le seuil de son palais d'Ithaque (pl. XLVIII.1), c'est bien l'image du sage selon Plotin, se détachant du monde de la matière pour accéder au plan spirituel qui est le vrai milieu de son âme, "comme un homme qui arrive, après une longue errance, au beau pays civilisé de ses pères"[4]. La seule présence d'Ulysse dans le tableau qui nous occupe trahit d'ailleurs, dès l'abord, une signification symbolique. Le héros odysséen incarnait en effet aux yeux des Anciens un personnage exemplaire, on le sait ; et les différentes sectes philosophiques l'avaient tour à tour proposé en modèle à leurs adeptes : idéal de vertu pour les Cyniques et d'endurance pour les Stoïciens, il était aussi le sage platonicien par excellence et dans l'exégèse mystique de Numénius d'Apamée et des néo-platoniciens, il symbolisait l'âme elle-même exilée dans la matière[5]. "Numénius et son école", écrit Porphyre dans *L'antre des Nymphes*, "pensaient qu'Ulysse, dans l'idée d'Homère, offrait l'image, le long de l'*Odyssée*, de l'homme qui traverse les successives épreuves de la génération, pour être ainsi rétabli parmi ceux qui sont hors de toute agitation des flots et ignorent la mer". Et il ajoute : "Le monde de

1. En dernier lieu, J. et J. Ch. BALTY, Un programme philosophique sous la cathédrale d'Apamée : l'ensemble néo-platonicien de l'empereur Julien, in : *Texte et image.* Actes du colloque de Chantilly, 13 au 15 octobre 1982 (Paris, 1984), pp. 167-176 (avec toute la bibliographie antérieure, n. 1 p. 167 ; ici même n. 1 p. 265).
2. J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur, *Dial. hist. anc.*, I, 1974, pp. 267-278.
3. Cf. pour l'exégèse complète : J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques du IVe siècle sous la "cathédrale de l'est", in : *Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969-1971* (Bruxelles, 1972), pp. 166-167 et 171.
4. PLOTIN, *Ennéades*, V. 9. 1 (éd. L. Bréhier) ; cf. F. BUFFIERE, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque* (Paris, 2e éd. 1973), p. 417.
5. F. BUFFIERE, *op. cit.*, p. 372-388 et 413-417.

la matière, chez Platon aussi, s'appelle mer, grand large, flots agités"[6]. Or ce passage fondamental met précisément en lumière le lien qui unit, au sein de l'ensemble de mosaïques apaméen, la scène d'Ulysse au Jugement des Néréides (fig.3). Car cette longue fresque mouvementée de corps enchevêtrés, qui représente dans le concours le "clan des Néréides" et la mer, de sa surface écumeuse (*Aphros*) à ses abysses profonds (*Bythos*), figure bien ici — à un autre niveau de lecture — le monde agité de la matière, le lieu de la génération[7], et si la présence d'Aphrodite paraît normale dans [18] un *agôn* portant sur la beauté, elle se justifie pleinement aussi dans l'optique symbolique où la déesse, née de l'écume marine, préside à la génération et à la fécondité dans la matière[8]. C'est de la signification assurée de ce premier volet que l'on déduira la portée profonde du second. J. Ch. Balty l'avait bien senti, lorsqu'il notait, dès 1981, que le mythe de Cassiopée avait été choisi "pour figurer, sous le manteau iconographique d'un *agôn* classique se déroulant dans un apparent contexte de pur thiase marin, la victoire d'une certaine image de la Beauté"[9].

Je pense aujourd'hui qu'il faut préciser davantage et porter l'exégèse plus loin encore : que pourrait en effet symboliser la victoire de Cassiopée, face à ce tumulte de la matière que figurent les Néréides, sinon la libération définitive de l'âme elle-même se dépouillant de son enveloppe charnelle — comme la jeune femme de son vêtement et s'identifiant ainsi à la Beauté éternelle[10] ? On comprend mieux dès lors pourquoi, dans le contexte de l'école néo-platonicienne d'Apamée, cette version orientale du mythe — où Cassiopée l'emporte — a été choisie : c'est que Cassiopée y apparaît en quelque sorte comme un doublet d'Ulysse. Comme lui, elle s'est opposée à l'élément marin pour finalement en triompher[11] et, se dénudant au terme du concours, comme Ulysse rejette ses haillons au terme de son errance, elle figure, elle aussi, "l'âme qui dépouille son corps au

---

6. PORPHYRE, *De antro nymph.*, 34 (trad. F. BUFFIERE, *op. cit.*, p. 615). On rappellera aussi l'inscription funéraire du médecin néoplatonicien Asklépiadès, "lui qui avait été enchaîné par une nécessité toute-puissante à une *tombe marine*" (c'est-à-dire incarné dans la matière), cf. P. BOYANCE, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Etudes d'histoire et de psychologie religieuses* (Paris, 1937), pp. 284-290 ; F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (Paris, 1942), pp. 277-280.
7. Cf. déjà J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques, *cit.*, p. 178. On notera qu'*Aphros* et *Bythos* symbolisent ensemble la mer ; il faut en effet renoncer, à mon sens, à identifier *Bythos* à Nérée (*ibid.* p. 176) et à en faire le juge suprême du Concours. Ce juge suprême on le reconnaîtra dans Poséidon, compris ici dans son acception orientale de dieu de la montagne (cf. J. et J. Ch. BALTY, Un programme philosophique, *cit.*, p. 174).
8. F. BUFFIERE, *op. cit.*, pp. 304-305 et 414.
9. J. Ch. BALTY, Une version orientale méconnue du mythe de Cassiopée, in : *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques = Colloques internationaux du CNRS*, n° 593 (Paris, 1981), p. 104.
10. La *Souda*, s.v. *Kassiepeia* (éd. A. Adler, p. 38) définit Cassiopée comme "la Beauté" (ἡ Καλλονή).
11. Cf. J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques, *cit.*, p. 165 et, en dernier lieu, J. et J. Ch. BALTY, Un programme philosophique, *cit.*, pp. 171-172.

moment de mourir, pour que l'esprit libéré puisse déployer toutes ses forces", ainsi que l'écrit Proclus à propos du héros d'Homère[12].

Mais le parallélisme des deux scènes invite à réexaminer maintenant le problème des "Thérapénides" auquel nous n'avions pas jusqu'ici trouvé de solution satisfaisante : car si Cassiopée répond à Ulysse et si tous deux symbolisent la libération de l'âme, les "Thérapénides" répondent aux Néréides et devraient symboliser dès lors le monde des sens. Dans une première tentative d'interprétation[13], nous avions mis en rapport cette scène de danse de la mosaïque apaméenne avec le passage du chant XXIII de l'*Odyssée* où Ulysse ordonne à ses gens de se parer et de danser au son de la douce musique, pour momentanément cacher aux habitants de la ville le meurtre des prétendants : "bientôt le grand manoir résonnait sous les pas des hommes et des femmes à la belle ceinture"[14]. Notre attention s'était ainsi portée tout [20] naturellement, mais à tort, vers les servantes restées fidèles à Ulysse — dont il est au demeurant fort peu question dans ces vers, avouons-le ... — et nous en avions cherché, en vain[15], la signification symbolique. En réalité, une lecture plus attentive des chants XVIII et XIX révèle que les servantes ne se montrent pas favorables du tout au mendiant-Ulysse qui s'est introduit déguisé dans son propre palais. Elles se moquent de lui et l'une d'elles l'insulte même gravement[16] ; aussi, quand Pénélope propose que ses femmes lui lavent les pieds, Ulysse décline-t-il l'offre en ces termes : "près de toi je ne vois servir en ce logis que filles qui jamais ne toucheront mes pieds ..."[17] ; la vieille Euryclée s'exprime plus clairement encore : "Ah ! comme toi, notre hôte, peut-être [Ulysse] a-t-il connu, en des manoirs fameux, chez des hôtes lointains, le mépris de servantes pareilles à ces chiennes qui, toutes, te méprisent ! et c'est pour éviter leur blâme et leurs affronts que tu ne consens pas d'être baigné par elles !"[18]. Dans le contexte odysséen donc, les servantes s'opposent de toute évidence à Ulysse. Hostiles, comme les prétendants, au mendiant trouble-fête, elles évoquent par leurs danses, sur la mosaïque d'Apamée, l'atmosphère de perpétuelle réjouissance que fait régner dans le palais la troupe des jeunes soupirants : "En bas, on se remit, pour attendre le soir, aux plaisirs de la danse et des chansons joyeuses"...[19]. De même que le tableau figurant Ulysse avec Pénélope et Euryclée n'illustre pas à proprement parler une scène précise de l'*Odyssée* mais rappelle, de manière générale, les retrouvailles des deux héros, ainsi la

---

12. PROCLUS, *In Crat*, CLV (éd. Pasquali, pp. 87-88, cité et commenté par F. BUFFIERE, *op. cit.*, p. 418) ; sur Ulysse, image de l'âme, cf. aussi PROCLUS, *In Parm.* I, p. 1025, 32 -33 (éd. Cousin). Le caractère cosmique de Cassiopée, bien mis en lumière par J. Ch. BALTY, Une version orientale, *cit.*, p. 101, explique par ailleurs qu'elle ait pu devenir, elle aussi, image de l'âme.
13. J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques, *cit.*, p. 165 et, en dernier lieu, J. et J. Ch. BALTY, Un programme philosophique, *cit.*, p. 171-172.
14. *Odyssée*, XXII, 132-135 et 144-147 (trad. V. Bérard).
15. J. et J. Ch. BALTY, Un programme philosophique, *cit.*, p. 172.
16. *Odyssée*, XVIII, 320-345.
17. *Odyssée*, XIX, 343-346 (trad. V. Bérard).
18. *Odyssée*, XIX, 370-374 (trad. V. Bérard) ; Pénélope utilise elle-même l'expression δμῳὰς κύνας, "ces chiennes de servantes" (*Od.*, XIX, 154) : c'est l'une des servantes en effet qui dévoile aux prétendants la ruse dont usait la reine pour postposer sans cesse le choix d'un nouvel époux.
19. *Odyssée*, XVIII, 304-306 (trad. V. Bérard).

danse des servantes ne se rattache-t-elle pas non plus à un passage bien défini du poème et traduit-elle simplement une ambiance.

Mais ces deux parties de la mosaïque, loin de se renforcer, comme nous l'avions d'abord pensé, s'opposent l'une à l'autre et l'inscription *Therapenides* doit être dès lors comprise, au niveau symbolique, comme péjorative : "les asservies"[20] ; car si Ulysse représente l'âme libérée, les servantes, elles, — ainsi que le suggérait déjà le parallèle avec la mosaïque des Néréides — appartiennent au monde de la matière et leur danse, comme le mouvement des vagues, "rappelle [...] que les âmes, tant qu'elles sont prisonnières de la chair, sont ballottées sans trêve, agitées de passions, soumises à toutes les vicissitudes de ce monde changeant"[21].

Identiques par le sens, les deux tableaux ont été composés de la même manière : aux mouvements désordonnés[22] de la danse et de la mer que traduisent les obliques et les courbes, répond la paisible harmonie des verticales, les trois silhouettes d'Ulysse, Pénélope et Euryclée devant le grand arc du palais dans la mosaïque des "Thérapénides" ou les deux groupes à trois personnages, Krisis, Amymone, Poséidon et Cassiopée, la servante et la Victoire, dans la mosaïque des Néréides. Devant Poséidon, sur la table au premier plan, apparaît une couronne, dans laquelle on reconnaîtra non l'enjeu du concours mais la couronne d'immortalité promise au sage. Car l'âme du sage pour les néo-platoniciens — et la conviction en était couramment répandue depuis Platon —, échappant au cycle de la génération, s'élevait à l'immortalité par la simple possession de la σοφία et par la seule vertu de son intelligence[23]. C'est le sens que l'on donnera, de toute évidence, à la scène représentant Socrate parmi les Sages de l'Antiquité[24] ; et même si la couronne gemmée à l'inscription εὖ χρῶ (fais-en bon usage !) peut être, comme nous le croyons, assimilée à la couronne impériale de Julien[25], elle n'en est pas moins aussi le στέφανος τῆς ζωῆς, symbole de la victoire obtenue sur la mort[26]. [21] L'ensemble des mosaïques d'Apamée, parfaitement cohérent, apparaît donc en définitive comme une illustration de la doctrine néo-platonicienne de l'âme.

Mais il est aussi, par le choix iconographique même, l'expression de la volonté païenne de récupérer à son usage des schémas dont le christianisme triomphant

---

20. *Contra*, M.-H. QUET, Banquet des Sept Sages et sagesse d'Homère, *Bulletin de liaison de la Soc. des Amis de la Bibl. Salomon-Reinach*, n.s. 5, 1987, p. 53.
21. F. BUFFIERE, *op. cit.*, pp. 414-415.
22. On dirait en grec πλάνη (la déviation, l'errance : terme qui désigne aussi les tribulations d'Ulysse) dont on retrouve une personnification dans un autre contexte, sur une mosaïque de Nea Paphos (ci-dessous, p. 284 et n. 48).
23. H.-I. MARROU, *Mousikos Anèr. Etude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains* (Grenoble, 1938), pp. 237-239 ; F. CUMONT, *op. cit.*, pp. 285--286 ; cf. aussi le texte déjà cité de PROCLUS, *In Parm.* I, p. 1025, 32 -33 (éd. Cousin) : "seule la vie selon l'esprit procure cette fixité (τὸ ἄπλανες) et ce mouillage mystique de l'âme (ὅρμος) où le poète conduit Ulysse après la grande errance de la vie" (trad. F. BUFFIERE, *op.cit.*, p.418).
24. Cf. déjà J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée, *cit.*, p. 275.
25. *Ibid.*, pp. 275-276.
26. J.-Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques, *cit.*, pp. 180-181.

s'était désormais emparé. Nous y avons déjà beaucoup insisté ailleurs[27] ; aussi me bornerai-je à rappeler ici, sans m'y attarder, que le regroupement symétrique des Sages autour de Socrate "récupère" l'image du Christ enseignant entouré de six de ses disciples, elle-même construite sur un schéma traditionnel dans l'art classique pour la figuration des Sept Sages. C'est donc un double processus d'influences qui a joué : christianisation d'un motif païen et repaganisation d'un motif devenu chrétien ; il n'en va pas autrement de la couronne gemmée à l'inscription εὖ χρῶ qu'on a pu comparer au motif chrétien, particulièrement répandu à l'époque, de la couronne gemmée contenant les *Signa Christi.* Mais il y a plus : Ulysse lui-même, héros exemplaire des philosophes païens, se retrouve, dès le *Protreptique* de Clément d'Alexandrie à la fin du IIe siècle, le modèle du chrétien parfait dont la seule aspiration est le retour vers Dieu[28] et Ithaque devient synonyme de patrie céleste...[29]. Ce procédé d'assimilation permettait aux apologistes chrétiens de se faire mieux comprendre de l'auditoire païen auquel ils s'adressaient dans un langage qui lui était familier[30] ; ils pouvaient en outre s'abstenir ainsi de renier les valeurs dont ils s'étaient nourris jusqu'à leur conversion, puisqu'ils les gardaient en en changeant le sens : c'était pour eux une manière de concilier les deux cultures dont ils se sentaient les héritiers[31]. Pareille appropriation n'a pas manqué, on s'en doute, de susciter l'indignation des païens[32] et de créer un climat de véritable rivalité et de controverse — plus tendu encore après la reconnaissance officielle du christianisme — climat qu'on perçoit tant dans les écrits que dans les images. C'est dans ce contexte qu'on situera l'exemple des mosaïques d'Apamée.

Un autre exemple — plus clair encore peut-être — de ce type de récupération sur le plan iconographique ou symbolique, est offert, me semble-t-il, par le pavement de la salle principale de la Maison d'Aiôn, à Nea Paphos[33]. L'ensemble de la mosaïque comporte cinq tableaux illustrant différents épisodes mythologiques (fig. 4) : Léda et le cygne, la naissance de Dionysos, la Victoire de Cassiopée, le cortège triomphal de Dionysos, Apollon et Marsyas. Malgré la diversité des thèmes à première lecture, il apparaissait à l'évidence — l'auteur ne s'y est pas trompé[34] — que l'ensemble devait développer, à un autre niveau, un discours cohérent. C'est aux images dionysiaques qu'A. Daszewski a été le plus sensible jusqu'ici et c'est autour d'elles qu'il a organisé son exégèse du pavement tout

---

27. J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée, *cit.*, pp. 270-275.
28. CLEMENT ALEX., *Protrept.*, XII, 118, 1-4 (éd. Cl. Mondésert - A. Plassart).
29. CLEMENT ALEX., *Protrept.*, X, 109, 1.
30. N. ZEEGERS-VANDERVORST, *Les citations des poètes grecs chez les apologistes chrétiens du IIe siècle* (Louvain, 1972,) pp. 29, 285, 312 n. 3 ; sur Ulysse, modèle du chrétien, pp. 322-323 ; sur Ithaque, patrie céleste, pp. 278-280.
31. *Ibid.*, p. 322.
32. Cf. ci-dessous, p. 287-288.
33. Découvert par l'équipe polonaise en automne 1983, il a fait aussitôt l'objet d'une première présentation par W. A. DASZEWSKI, *Dionysos der Erlöser. Griechische Mythen im spätantiken Cypern* (Mayence, 1985), qui prépare actuellement l'étude définitive. Aussi ne saurait-il être question ici de se substituer à l'auteur mais seulement de lancer quelques idées inspirées par le parallélisme avec les mosaïques d'Apamée.
34. W. A. DASZEWSKI, *op. cit.*, pp. 38-39.

entier, y reconnaissant la célébration du dieu-sauveur, Dionysos, dispensateur des récoltes et garant d'un ordre nouveau où triomphe la Beauté[35]. Sans doute Dionysos joue-t-il ici un rôle important et les schémas iconographiques choisis ne sont-ils pas banals, tant s'en faut. Je serais cependant tentée d'objecter, à l'instar de J. Carcopino pour la basilique de la Porte Majeure que "la divinité de Dionysos n'est point privilégiée" et que ceux qui ont conçu le programme iconographique de la mosaïque "puisaient de toutes parts dans les croyances de leur époque, mais sans s'assujettir à aucune"...[36]

Si on analyse la composition même du tableau dans son ensemble, une constatation essentielle saute aux yeux : c'est qu'une importance toute particulière a **[24]** été accordée à la Victoire de Cassiopée. La scène occupe en effet, au centre de la mosaïque, deux fois plus de place que chacune des autres ; et même si la geste dionysiaque est illustrée à deux reprises, elle ne bénéficie pas de cette position centrale. Aussi, croirais-je volontiers pour ma part que c'est à nouveau la conception néo-platonicienne de l'âme et de ses errances dans la matière qui constitue ici le thème principal. L'opposition d'un thiase marin tumultueux à une scène de couronnement empreinte de recueillement et d'harmonie ne permet aucun doute, me semble-t-il, d'autant que certaines modifications ou additions par rapport au tableau d'Apamée assurent davantage encore cette interprétation. *Aiôn* s'est en effet substitué à Poséidon — sous les traits identiques d'une figure barbue et majestueuse —, donnant explicitement à la scène une dimension d'éternité[37] ; Krisis, assimilée à la Victoire, couronne elle-même Cassiopée tandis que, d'en haut, Hélios — "porte du ciel pour les âmes purifiées", selon certains théologiens néo-platoniciens[38], ou encore "dieu du jour qui attire et fait monter vers lui les âmes bienheureuses", selon Julien[39] — tend vers le groupe, dans un geste d'accueil, sa main droite ouverte[40]. A l'avant du tableau, un enfant nu, qu'A. Daszewski identifie à Kairos (à cause de l'inscription fragmentaire placée au-dessus de lui) et en qui il voit la personnification du "moment

---

35. *Ibid.*, p. 44.
36. J. CARCOPINO, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure* (Paris, 1926), p. 159 ; on pourrait citer aussi : "les païens de notre basilique ne furent point les dévots attitrés d'une divinité entre plusieurs, mais les servants d'un idéal qui les domine toutes" *(ibid.*, p.154). On ne saurait mieux définir le syncrétisme qui se dégage de l'ensemble de la mosaïque.
37. Cette dimension d'éternité cosmique était également donnée à la scène sur la mosaïque de Palmyre, où les bustes des quatre Saisons occupaient les écoinçons autour du médaillon central figurant le Jugement des Néréides et la Victoire de Cassiopée. L'urne qui apparaît sur la mosaïque de Nea Paphos se retrouve aussi à Palmyre, avec la même signification sans aucun doute. Pour cette mosaïque, H. STERN, *Les mosaïques des maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyre* (Paris, 1977), pp. 36-38 (où les Saisons sont considérées comme décoratives) ; cf. aussi J. Ch. BALTY, Une version orientale, *cit.*, pp. 96-97 (où il apparaît que la mosaïque de Palmyre ne différait en rien de celle d'Apamée quant au contenu, contrairement à ce qu'avait cru H. Stern).
38. F. CUMONT, *op. cit.*, pp. 200-201.
39. JULIEN, *Sur la Mère des Dieux*, 172 c-d (éd. G. Rochefort) ; cf. J. BIDEZ, *La vie de l'empereur Julien* (Paris, 2e éd., 1965), p. 255.
40. Ici le dessin, qui représente un poing fermé (fig. 4), devrait être rectifié.

du triomphe"[41], présente à Cassiopée une petite pierre dorée, lot qu'il vient de tirer d'une urne trônant aux pieds d'Aiôn. La mise en évidence très nette du lot et de l'urne me conduit à lire dans l'inscription fragmentaire non KAIP[ος] mais KΛH[ρος][42], c'est-à-dire précisément "le lot", "le sort", dont l'enfant serait dès lors la personnification (pl. LII.1, — avec A corrigé en Λ). Cette lecture offre, par ailleurs, l'avantage de faire disparaître la personne de Kairos dont la présence dans ce contexte d'éternité paraissait pour le moins surprenante. Klêros s'explique en revanche aisément à la lumière du passage du *mythe d'Er*, où les lots (κλῆροι) pris "sur les genoux de Lachésis", sont jetés aux âmes obligées, selon Platon, de se choisir une nouvelle réincarnation[43] ; mais pour les néo-platoniciens, l'âme du sage peut échapper à ce retour dans la matière[44] et recevoir tout de suite la couronne d'immortalité : c'est sans doute le sens qu'il faut attribuer aux deux couronnes mises en relation directe, sur cette mosaïque, avec le lot favorable tiré de l'urne. Zeus, le démiurge universel, et Athéna, l'Intelligence, accueillent, eux aussi, l'âme enfin libérée que symbolise Cassiopée.

Cette scène centrale donne le ton à l'ensemble ; les autres s'organisent autour d'elle en une composition savamment pensée ; car sous l'apparente diversité des épisodes mythologiques représentés, le discours symbolique est parfaitement cohérent. Les deux scènes du haut sont, en effet, centrées sur le thème de l'arrivée de l'âme dans la matière, évoquant d'une part l'idée de la conception (Léda et le cygne) et de l'autre celle de la naissance (Dionysos) ; les scènes du bas montreraient au contraire la libération de l'âme, avec l'image classique du départ pour l'au-delà (cortège dionysiaque) et l'affirmation du rôle de la musique apollinienne dans l'ascension des âmes vers le ciel (Apollon et Marsyas). Mais il ne m'appartient pas d'approfondir l'exégèse ici proposée et je me bornerai à en esquisser rapidement quelques lignes essentielles. On se souviendra que Marsyas figurait déjà parmi les "réprouvés" de la basilique de la Porte Majeure[45] : pour les Pythagoriciens en effet "ce mythe symbolisait la victoire de la lyre, instrument divin, qui transporte les âmes vers le ciel, sur la flûte, qui excite les passions impures. Les accords de la lyre à sept
[25] cordes, reine des instruments, étaient en effet pour cette secte l'écho terrestre de

---

41. W.A. DASZEWSKI, *op. cit.*, p. 31.
42. La lettre qui a été lue *alpha* est en réalité un *lambda* ; il ne reste ensuite que deux hastes verticales : s'il fallait lire *iota* + *rhô* , la boucle du *rhô* devrait être visible, ce qui n'est pas le cas (ainsi que le montre la photo mais non le dessin) ; c'est pourquoi je suppose que les hastes verticales appartiennent à un *êta* dont la barre horizontale, se trouvant à la limite de la lacune, a disparu (il suffit que deux cubes noirs aient sauté ...).
43. PLATON, *Rép.*, 617d.
44. On rappellera aussi PROCLUS, *Hymne*, 3 (éd. A. Ludwich), hymne aux Muses, où les κλῆροι sont à nouveau cités (empruntés à Platon) : "elles (les âmes) se dirigent pures vers l'astre qui leur est apparenté, astre d'où elles sont parties pour errer le jour où elles ont chu vers les rives de la génération, prises d'une passion insensée pour les lots de l'existence au sein de la matière (περὶ κλήρουσι). Mais, Déesses, de moi aussi faites cesser l'errance misérable et inspirez-moi par les mythes intelligibles des sages" (trad. P. BOYANCE, *op. cit.*, pp. 294-295). Cf. sur ce même hymne, F. CUMONT, *op. cit.*, p. 275.
45. J. CARCOPINO, *op. cit.*, p. 275.

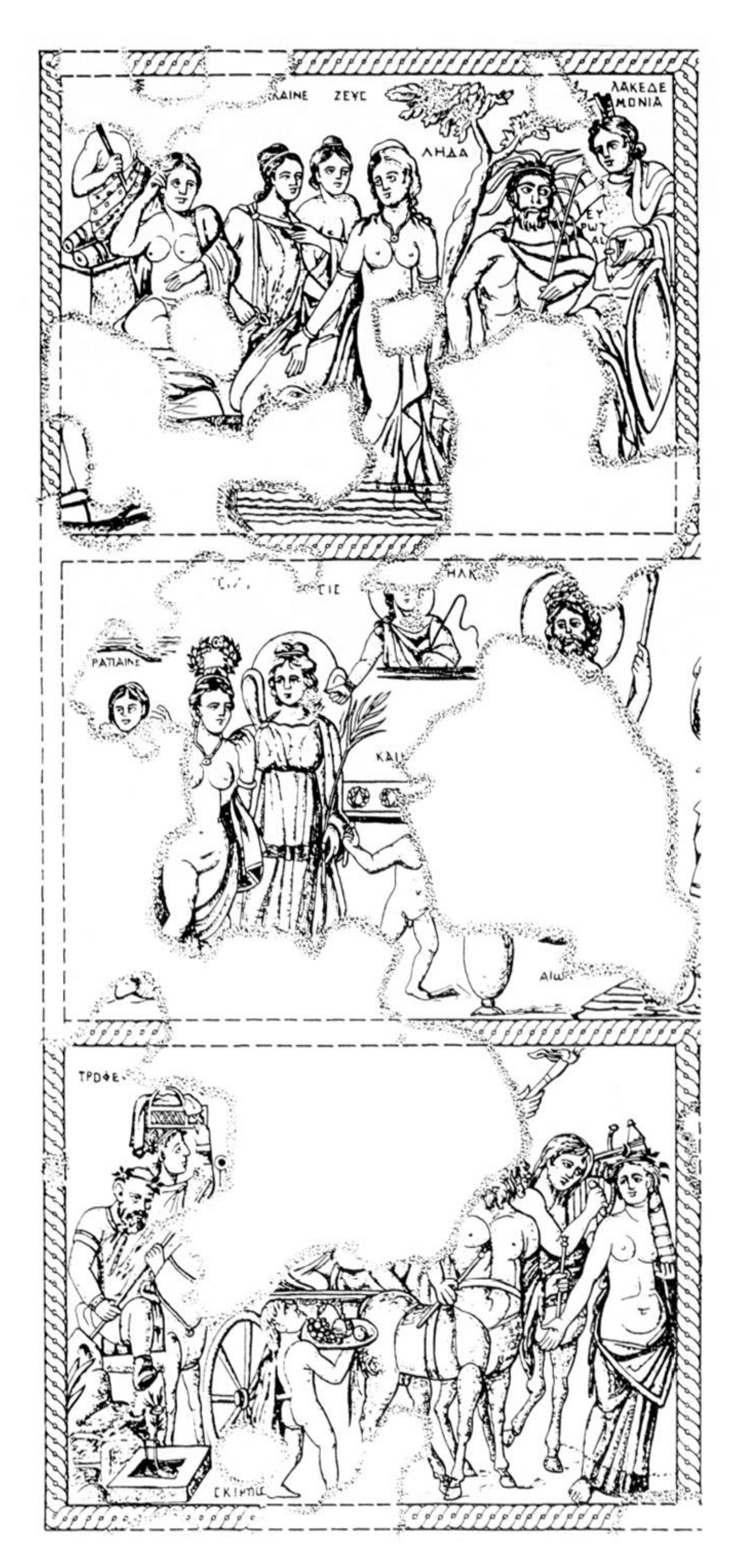


Fig. 4.- Nea Paphos : mosaïque de la Maison d'Aiôn (d'après W. A. DASZEWSKI, *op. cit.*, pp. 22-23).

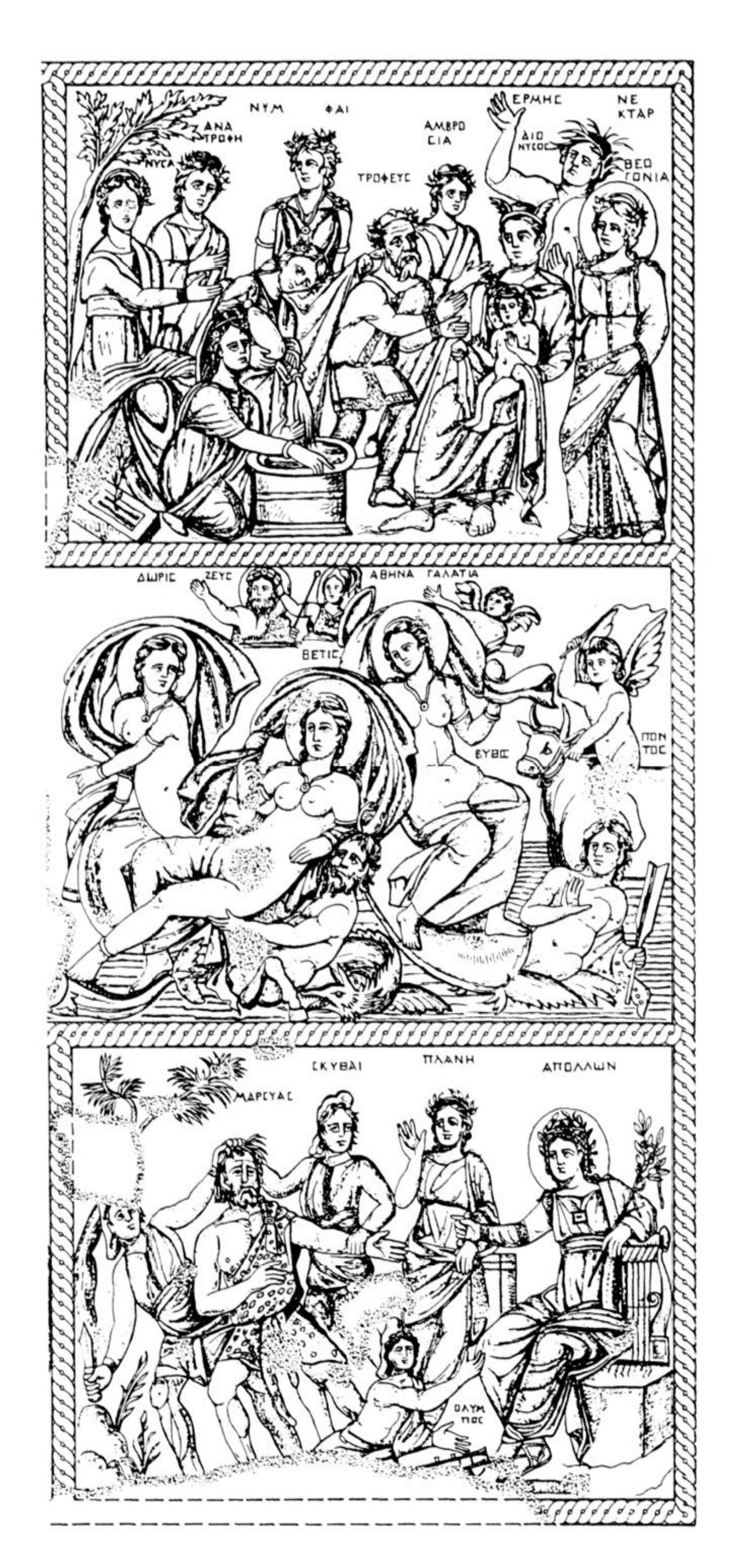


Fig. 4.- Nea Paphos : mosaïque de la Maison d'Aiôn (d'après W. A. DASZEWSKI, *op. cit.*, pp. 22-23).

l'harmonie des sphères"[46]. Au mythe de Marsyas étaient souvent associées les Muses, au flanc des sarcophages, et l'on sait quel rôle celles-ci jouaient dans les théories néo-platoniciennes de l'immortalité[47]. Aussi, est-ce sans étonnement que l'on retrouve l'épisode de Marsyas et d'Apollon sur la mosaïque de Nea Paphos. Mais aux protagonistes habituels de la scène s'est ajoutée ici la figure allégorique de Πλάνη, l'errance ou l'erreur. Errance de l'âme en route vers l'au-delà[48], ou erreur de Marsyas dans son audace à provoquer Apollon ? Je pencherais personnellement pour la première des solutions mais peut-être ne s'excluent-elles pas. Je ne m'attarderai pas sur la πομπή dionysiaque dont la signification eschatologique ne saurait faire de doute : la seule présence des Centaures suffirait à en témoigner, s'il en était besoin[49]. La scène de la naissance de Dionysos appelle en revanche quelques commentaires, puisque c'est en elle essentiellement qu'A. Daszewski cherche la clé de lecture de la mosaïque[50]. Il me semble quant à moi que, telle qu'elle est, elle s'intègre aisément, au second niveau, dans le contexte néo-platonicien défini jusqu'ici, à savoir dans ce développement sur l'âme, qui est le sujet même du tableau tout entier. Car n'est-ce pas précisément aussi une promesse d'immortalité dans l'au-delà, de libération de l'âme tombée dans la matière, qu'apporte à ses fidèles ce Dionysos sauveur[51], traditionnellement compté, avec Héraclès et les Dioscures, au nombre de ces "mortels jugés dignes de l'apothéose"[52], mais présenté ici comme divin dès sa naissance, on y reviendra[53]. L'extase dionysiaque devait d'ailleurs jouer un rôle important dans l'eschatologie néo-platonicienne, puisque c'est en se recommandant à la fois de Platon, de Plotin, de Porphyre et du "divin Jamblique" que Julien rappelle, dans son discours contre le Cynique Héracleios que "l'âme doit s'exalter avec l'enthousiasme sacré des bacchants pour la connaissance vraie des dieux", de peur, si elle ne le fait pas, de se dissoudre dans la pluralité et de périr[54].

---

46. F. CUMONT, *op. cit.*, pp. 17-20, citant (p. 18) ARISTIDE QUINTILIEN, II, 19 (éd. Jahn, p.66, 25). Platon (*Rép.*, 399e) et Pythagore (JAMBLIQUE, *Vita Pyth.*, 111) condamnaient déjà la flûte et acceptaient la lyre et la cithare. On n'oubliera pas non plus que la rivalité d'Apollon et de Marsyas a pu être comprise aussi comme une lutte περὶ σοφίας (XENOPHON, *Anab.*, I, 2, 8), c'est-à-dire entre la fausse et la vraie sagesse et que "succomberont, comme Marsyas, tous les présomptueux qui oseront l'engager contre la volonté des dieux" (J. CARCOPINO, *op. cit.*, p. 135).
47. P. BOYANCE, *op. cit.*, pp. 231-247, *passim* ; F. CUMONT, *op. cit.*, pp. 316-317.
48. Πλάνη est le mot régulièrement utilisé par les néo-platoniciens pour désigner l'errance d'Ulysse (PLOTIN, *Enn.*, V, 9, 1) ; cf. aussi PROCLUS, *In Parm.*, I, p. 1025, 32 -33. : τὸ ἀπλανές pour désigner l'état de l'âme libérée de la matière (F. BUFFIERE, *op. cit.* , p. 418 : "cette fixité [...] de l'âme"). Cf. déjà ci-dessus, n. 23.
49. R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse* (Paris, 1966), pp. 505-506.
50. W.A. DASZEWSKI, *op. cit.*, pp. 38-45.
51. F. CUMONT, *Lux perpetua* (Paris, 1949), pp. 254-255 ; R. TURCAN, *op. cit.*, pp. 421-423.
52. F. CUMONT, *Le symbolisme funéraire, cit.*, p. 256 ; R. TURCAN, *op. cit.*, p. 406.
53. Cf. ci-dessous, p. 286.
54. JULIEN, *Contre Héracleios*, 221d-222a (éd. G. Rochefort) : traduction et commentaire de R. TURCAN, *op. cit.*, p. 455 ; sur cette idée néo-platonicienne de la dispersion de l'âme à travers le corps et de la quête d'unité par l'extase, cf. aussi P. BOYANCE, *op. cit.*, pp. 87-89.

Mais c'est sur un troisième niveau de lecture — parfaitement senti par A. Daszewski[55] — que je voudrais revenir maintenant car il nous ramène au problème, déjà évoqué à propos du Socrate d'Apamée, de la récupération par le paganisme de motifs devenus chrétiens. Il semble bien, en effet, que ce soit dans l'imagerie dionysiaque notamment qu'avait puisé l'iconographie chrétienne à ses débuts pour constituer un cycle des Enfances du Christ ; car parmi les dieux et héros, Dionysos était l'un de ceux dont la naissance et la prime jeunesse avaient le plus inspiré les artistes ; le phénomène est particulièrement clair à l'époque romaine[56]. Mais s'il est vrai que l'image de Zeus assis, donnant naissance, de sa cuisse, au petit Dionysos[57] — qui apparaît à mi-corps, les bras tendus vers Hermès ou Eileithyia selon le cas — peut avoir un lointain rapport avec le schéma de la Vierge assise tenant Jésus devant elle, en revanche la représentation d'Hermès portant Dionysos[58], dans l'iconographie classique, est toujours absolument différente. Le dieu-messager reçoit en effet l'enfant pour le conduire auprès de Silène ou des Nymphes : aussi est-il généralement figuré en marche, emportant rapidement l'enfant dans ses bras[59]. Or ce que l'on voit sur la mosaïque de Nea Paphos, c'est un Hermès assis, présentant l'enfant nimbé devant lui[60] à la vénération de l'assistance, comme Marie présente Jésus à l'adoration des fidèles, et notamment à celle de ces premiers fidèles que furent les Rois-Mages. Une scène d'Adoration des Mages — celle qui orne le sarcophage de **[26]** Flavius Julius Catervus dans la cathédrale de Tolentino[61] — offre précisément avec le tableau de Nea Paphos une confrontation intéressante, tant sur le plan général de la composition que dans le détail de certaines figures, témoignant d'une véritable "influence en retour" de l'iconographie chrétienne sur l'iconographie païenne. Mais au-delà même de cette influence purement formelle, on devine, me semble-t-il, une allusion plus précise encore. Alors que traditionnellement en effet Dionysos n'est admis au rang

---

55. W.A. DASZEWSKI, *op. cit.*, p. 39.
56. R. TURCAN, *op. cit.*, p. 440 et n. 10.
57. *LIMC*, III, 1, n°s 666-668 (surtout 666), pp. 478-479 et III, 2, p. 376.
58. Hermès portant Dionysos semble préfigurer iconographiquement saint Christophe portant Jésus ; il n'y a cependant jusqu'ici aucune connection attestée entre les deux séries d'images : G. M. A. HANFMANN, Notes on the Mosaics from Antioch, *Amer. Journ. Arch.*, XLIII, 1939, pp. 237-239.
59. *LIMC*, III. 1, n°s 672-677, p. 479 et III. 2, p. 377-378 ; III. 1, n°s 141-148 p. 552 et III. 2, p. 441.
60. L'enfant est tenu dans un linge et non à mains nues : sur cette vieille pratique orientale, cf. le commentaire de W. A. DASZEWSKI, *op. cit.*, pp 39-40. On se reportera également pour cette conception de Dionysos - enfant divin à l'intéressant article de G.M.A. HANFMANN, *loc. cit.*, pp. 234-239 qui met bien en lumière tout ce qu'on peut tirer de la mosaïque d'Antioche montrant Hermès dionysophore (Thermes D ; cf. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, 1947, pl. CLXVI) pour l'histoire des rapports imagerie païenne/imagerie chrétienne de manière générale et pour la confrontation Dionysos/Christ en particulier. N'a-t-il pas suggéré même que Nonnos de Panopolis avait conçu le Dionysos de son poème comme "a counterpart of Christ" ?
61. A. GRABAR, *Le premier art chrétien (200-395)* (Paris, 1966), fig. 141 p. 138 ; cf. aussi p. 133 sur l'apparition, vers la fin du IIIe siècle, du thème de l'Adoration des Mages comme décor de sarcophage.

des dieux qu'après avoir par ses hauts faits mérité cette apothéose[62], la présence ici de *Theogonia*, assistée des personnifications du nectar (*Nektar*) et de l'ambroisie (*Ambrosia*), nourritures des dieux, affirme avec ostentation la divinité de Dionysos dès sa naissance, souligner le caractère divin de cet enfant nouveau-né — d'ordinaire considéré à sa naissance comme un simple mortel —, une sorte d'écho de la polémique qui divisait à l'époque chrétiens orthodoxes et disciples d'Arius sur la "consubstantialité de la Sainte-Trinité", c'est-à-dire sur le problème de la divinité du Christ à sa naissance[63] ?

Bien que d'une iconographie plus traditionnelle, le tableau qui met en scène Léda et le cygne ne s'inscrit pas moins, sans difficulté, dans les différents niveaux de lecture repérés jusqu'ici. Car Léda, à qui fut conférée l'immortalité par son identification avec Némésis[64], est la mère des Dioscures — ces héros-sauveurs par excellence que leur vaillance a rendus dignes de l'apothéose[65] — et d'Hélène, devenue elle aussi, en se faisant complice d'Ulysse dans le vol du *palladium*, un symbole de l'âme échappant à la matière[66] ; or le moment évoqué sur la mosaïque de Nea Paphos est précisément celui de la conception : Léda, le visage empreint de gravité, fait un geste d'accueil vers l'oiseau-dieu qui se présente à elle, tandis que les femmes de Sparte semblent frappées d'étonnement par le prodige. Sous l'apparente banalité d'une scène mythologique souvent reproduite, c'est une réalité plus profonde qui s'exprime, d'où la référence au christianisme n'est pas absente non plus sans doute, puisque la légende a pu symboliser dans l'Eglise copte la conception virginale elle-même, ainsi que l'attestent différents monuments[67]. Ira-t-on jusqu'à supposer que cette scène, placée immédiatement avant la "Nativité" dans l'ensemble du tableau, ait pu être ressentie par le spectateur païen comme une sorte de "récupération" au plan idéologique du thème chrétien de l'Annonciation ?

C'est l'hypothèse que semblerait confirmer en tout cas la mosaïque des Enfances d'Alexandre, de Baalbeck-Suwediye, si l'on en croit l'exégèse proposée naguère par l'Emir M. Chéhab[68]. Le tableau comporte deux scènes dont l'une, celle de droite, peut être aisément identifiée comme une "nativité" d'Alexandre (chaque personnage est désigné par une inscription) : Olympias, la mère d'Alexandre, est mollement étendue sur sa couche, assistée d'une servante et en présence de son époux Philippe de Macédoine, tandis qu'une

---

62. Cf. ci-dessus, n. 51.
63. Cette querelle marqua tout le IVe siècle : on se souviendra,en effet que, condamnée dès 325 par le Concile de Nicée, la doctrine d'Arius devait l'être à nouveau à Constantinople en 381.
64. Sur les rapports très complexes Léda/Némésis, cf. entre autres F. CHAPOUTHIER, Léda devant l'œuf de Némésis, *Bull. Corr. Hell.*, LXVI-LXVII, 1942-1943, pp 12-21 ; J. MOREAU, *Das Trierer Kornmarktmosaik* (Cologne, 1960), pp. 22-26 (en particulier, p. 24 : le vêtement que Léda retient autour d'elle, comme le voile de Leucothée pour Ulysse, est un talisman d'éternité ; cf. aussi F. BUFFIERE, *op. cit.*, pp. 387-388).
65. Fr. CUMONT, *Le symbolisme funéraire, cit.*, p. 256.
66. J. CARCOPINO, *op. cit.*, pp. 348-358.
67. J. LAUZIERE, Le mythe de Léda dans l'art copte, *Bull. Assoc. Amis de l'art copte*, II, 1936, pp. 38-46.
68. M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban = Bull. Mus. Beyrouth*, XIV (Paris, 1957), pp. 47-50 (avec un commentaire des inscriptions par le R.P. Mouterde).

nymphe agenouillée[69] s'occupe du premier bain du nouveau-né, représenté debout dans un cratère à godrons, selon un schéma qui restera traditionnel dans l'iconographie byzantine pour le bain du Christ[70]. La scène de gauche, selon les conventions du "style continu" appliqué ici, devrait donc figurer un événement antérieur à la naissance du héros : on y voit à nouveau Olympias (désignée cette fois encore par une inscription) assise sur un rocher, les traits visiblement altérés par une forte émotion, le bras droit tendu la main [27] ouverte — comme Léda à Nea Paphos — dans un geste d'accueil ou d'acceptation ; à l'arrière-plan, un personnage, malheureusement fragmentaire, appuyé sur un long bâton et, se glissant le long du corps de la jeune femme, un grand serpent. Les premiers commentateurs n'ont pas hésité sur le sens qu'il fallait donner à cette scène étrange : c'est en effet l'origine divine d'Alexandre qui est évoquée ici ; le témoignage de Plutarque ne laisse aucun doute sur les légendes qui couraient à ce sujet[71]. Le personnage non identifié pourrait être un dieu ou un messager divin et le serpent rappellerait l'intervention personnelle de Zeus sous cette forme, au moment des noces d'Olympias, à ce qu'on racontait[72]... L'Emir M. Chéhab ne fait aucune allusion explicite, dans son commentaire, à la possibilité d'une influence chrétienne sur une image de ce genre mais le titre qu'il donne, "l'Annonciation", à la planche reproduisant la scène[73] montre assez que la référence au christianisme ne lui avait pas échappé.

A la lumière de ces quelques exemples auxquels je voudrais me limiter pour le moment, on peut affirmer, je crois, qu'il y eut une réaction païenne au niveau des images aussi. Car il ne s'agissait pas — dans les très larges emprunts faits dès l'origine par la foi nouvelle à l'imagerie classique[74] — de donner un sens à des motifs qui n'en avaient pas au départ. Bien au contraire, ces motifs avaient déjà un sens : le symbolisme régnait en maître, on l'a vu, au sein de ce répertoire mythologique ; largement répandu depuis Platon, il avait été passionnément cultivé par les néo-pythagoriciens d'abord et les néo-platoniciens ensuite. Aussi peut-on imaginer sans difficulté ce que devait ressentir la classe intellectuelle païenne devant ce "détournement" de son patrimoine iconographique : comment aurait-elle pu admettre ces images de Christ-Hélios ou de Christ-Orphée, ces Amours vendangeurs lésés de leur signification originelle ou ces Apôtres regroupés autour du Christ et qui, par le biais d'un simple schéma iconographique,

---

69. Le détail de la nymphe comme nurse d'Alexandre semble indiquer que l'iconographie de Dionysos a dû servir de base à celle du conquérant macédonien : M. LAWRENCE, The pagan Themes in Christian Art, in : *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, I, 1961, p. 329 ; Alexandre apparaît d'ailleurs très tôt comme un *Neos Dionysos* (commentaire à l'édition de R. FLACELIERE et E. CHAMBRY, *Plutarque*, t. IX, pp. 7-8).

70. Sur ce thème, P. J. NORDHAGEN, The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene, *Byz. Zeitschr.*, LIV, 1961, p. 333-337 ; M. LAWRENCE, *loc. cit.*, pp. 327-331. Je remercie vivement Pascale Linant de Bellefonds d'avoir attiré mon attention sur ces deux articles.

71. PLUTARQUE, *Alex.*, 2, 3-9 (sur Olympias) ; 27, 8-10 et 1-2 (sur l'oracle d'Ammon). Sur le problème de la "divinité" d'Alexandre, cf. W. W. TARN, *Alexander the Great*, II. *Sources and Studies* (Cambridge, 2e éd., 1979), pp. 338-359 (sur Plutarque, pp. 296-309).

72. PLUTARQUE, *Alex.*, 2, 6 ; 3, 1-3.

73. M. CHEHAB, *op. cit.*, pl. XXIV.

74. M. LAWRENCE, *loc. cit.*, pp. 323-324 (avec une abondante bibliographie antérieure).

s'assimilaient sournoisement aux Sages de la Grèce, de la même manière qu'Ulysse, par les artifices du discours, était travesti en chrétien exemplaire ? L'usage que faisaient les chrétiens des écrits des philosophes et des poètes grecs avait d'ailleurs été dénoncé dès le IIe siècle par Celse, qui les accusait de "dénaturer" les textes dont ils se servaient[75] ; Porphyre, environ un siècle plus tard, attaquait lui aussi la méthode d'interprétation des maîtres chrétiens, leur reprochant de faire dire "artificieusement aux fables des barbares ce que pensent les Hellènes"[76] ; Julien enfin, voulant — ainsi qu'il s'en explique lui-même — empêcher ses adversaires d'apprendre à le combattre avec ses propres armes, interdit, par sa fameuse loi scolaire, aux grammairiens chrétiens d'utiliser dans leurs cours les auteurs classiques[77] ! Si l'utilisation du patrimoine littéraire et philosophique par les professeurs chrétiens paraissait à ce point insupportable aux Hellènes, il devait en aller a fortiori de même pour les images passées au christianisme et qui s'étaient assurément répandues, de plus en plus largement, dès la deuxième moitié du IIIe siècle[78]. Mais comme les images, plus encore que les textes sans doute, ont en grande partie disparu, qu'elles soient païennes ou chrétiennes, nous n'avons plus aujourd'hui que d'infimes traces de ce que dut être la réaction païenne à ce plan. Vraisemblablement peu importante au début — aussi longtemps que le paganisme ne se sentit pas réellement menacé —, elle se révèle à nos yeux dans le courant du IVe siècle, se marquant, aux différents endroits où elle a pu être repérée, tantôt par une [28] prédilection avouée pour un certain type de sujets mis à la mode par le christianisme, tantôt par une volonté de récupération d'images-symboles jugées fondamentales, ou bien aussi par une sorte d'affirmation de supériorité par l'ancienneté.

Comme les premiers apologistes chrétiens du IIe siècle, très minoritaires encore, s'étaient défendus contre leurs détracteurs païens en essayant de démontrer que toute la sagesse d'Homère était déjà dans la Bible[79], les derniers défenseurs du paganisme au IVe siècle, devenus minoritaires à leur tour, rappellent par le texte ou l'image que les théories sur l'immortalité de l'âme et sur le salut ne sont pas l'apanage du message évangélique et qu'il n'est guère utile de chercher dans une religion nouvelle ce qu'on peut trouver chez les Sages de l'Antiquité. Mais à la volonté consciente de récupération se joint aussi, dans certains cas, un désir, peut-être moins conscient, d'emprunter et d'imiter à son tour... Julien lui-même ne défend-il pas l'idée d'une triade divine qui ressemble fort à la Trinité chrétienne et ne montre-t-il pas Héraclès, manifestation du dieu solaire, marchant sur la mer à pied sec, comme le Christ sur le lac de Tibériade[80] ? C'est dans ce climat

75. ORIGENE, *Contre Celse*, III, 16 ; IV, 21 ; V, 65 ; VI, 15-16, 18-19 (cf. N. ZEEGERS-VANDERVORST, *op. cit.*, p. 185).
76. J. BIDEZ, *La vie de Porphyre* (Gand-Leipzig, 1913), p. 74. Sur la polémique antichrétienne de Porphyre, cf. P. DE LABRIOLLE, *La réaction païenne* (Paris, 1950), pp. 223-296.
77. JULIEN, *ep.* 61, pp. 73-75 (éd. J. BIDEZ, commentaire pp. 44-47).
78. P. DE LABRIOLLE, *op. cit.*, p. 239.
79. N. ZEEGERS-VANDERVORST, *op. cit.*, pp. 185-186.
80. JULIEN, *or.*, VII 219 d. Cf. aussi P. DE LABRIOLLE, *op. cit.*, pp. 421-425 et J. BIDEZ, *La vie de l'empereur Julien* (Paris, 2e éd., 1965), pp. 252-253, 271-272.

complexe de controverse et d'émulation qu'il convient, je crois, de situer les ensembles de mosaïques d'Apamée, de Nea Paphos et de Baalbeck-Suwediye*.

extrait de : *Mélanges Pierre Lévêque*, I (Besançon-Paris, 1988), pp. 17-32.

*. Au moment de donner cet article à l'impression, je prends connaissance de l'étude de W. A. DASZEWSKI, Cassiopeia in Paphos — a Levantine going West, Actes du *Symposium "Cyprus between the Orient and the Occident"* (Nicosie 1986), pp. 454-470 où l'auteur insiste particulièrement sur le caractère cosmique de Cassiopée. J'y note aussi la remarque de M. J. Pouilloux, à la fin de la discussion, sur l'interaction paganisme/christianisme et me réjouis de me trouver ici en accord avec lui.

NOUVELLES REMARQUES SUR LES MOSAÏQUES DE PALMYRE

Les fouilles menées de 1939 à 1941, à l'initiative d'Henri Seyrig, dans le quartier de Palmyre jouxtant à l'est le temple de Bêl, conduisirent, on le sait, au dégagement de deux maisons dont les sols en mosaïque étaient partiellement conservés[1]. C'est sur l'interprétation et la datation de ces pavements que je voudrais revenir aujourd'hui, à l'occasion de cet hommage à Anna Sadurska à qui me lie une "vieille amitié palmyrénienne".

La mosaïque de Cassiopée (fig. 5), sans doute la plus célèbre du groupe, a fait l'objet de plusieurs études déjà : qu'il me soit permis de rappeler brièvement les différentes manières dont le tableau central a été successivement compris (pl. LI.2). En dépit de son état fragmentaire, la scène ne semblait présenter, au premier abord, aucune difficulté particulière de lecture, puisque deux inscriptions — l'une dans le médaillon central, au-dessus d'une figure de Poséidon, Κρίσις Ν[ηρηίδων], l'autre dans la partie annulaire, au-dessus d'un personnage de jeune femme dans l'attitude de Vénus Anadyomène, Κασσιέπεια — venaient d'emblée en éclairer le sens : ces inscriptions se reféraient en effet, selon toute apparence, au Concours de beauté opposant Cassiopée aux Néréides, épisode légendaire bien connu mais dont jusqu'ici seule l'issue (Andromède livrée au monstre marin, en expiation pour l'ὕβρις de sa mère, et finalement libérée par Persée) paraissait avoir inspiré artistes et poètes. Aussi H. Stern cherchait-il tout naturellement Andromède dans l'une des figures féminines de la composition et identifiait-il le monstre envoyé par Poséidon avec l'un des tritons aux amples enroulements squameux ; il supposait la présence de Persée dans la partie perdue[2].

La découverte, à Apamée, d'une seconde mosaïque de Cassiopée, au cours des campagnes de 1971 et de 1972, allait amener à revoir cette interprétation. Se développant en une longue fresque, l'*agôn* aligne ici, à partir de la gauche, le clan des Néréides, compris entre *Aphros* et *Bythos* — qui symbolisent ensemble la mer, de sa surface écumeuse aux abysses profonds — *Krisis*, allégorie du Jugement, en compagnie des juges suprêmes du conflit, Poséidon et son épouse Amymone, et enfin Cassiopée dévoilée par une servante et couronnée par la Victoire. Il ne fait donc aucun doute que, dans cette version apaméenne, Cassiopée l'emportait[3]. A la lumière de ce nouveau document, J. Ch. Balty reprenait en 1979 l'analyse de la composition du tableau palmyrénien, et, soulignant la mise en évidence du personnage de Cassiopée "immédiatement au-dessous de Poséidon, dont elle prolonge la monumentale stature, dans l'axe même de l'entrée de la salle", il démontrait qu'également à Palmyre Cassiopée triomphait, à la stupeur des Néréides, et qu'il ne fallait dès lors pas chercher Andromède dans cette scène[4]. Les deux pavements syriens

1. H. STERN, Les mosaïques d'Achille et de Cassiopée à Palmyre (Paris, 1977), p. 5.
2. *Ibid.*, pp. 32-33.
3. J. Ch. BALTY, Une version orientale méconnue du mythe de Cassiopée, in : *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques* (Paris, 1981), pp. 95-106 (avec bibl. ant.).
4. *Ibid.*, p. 96.

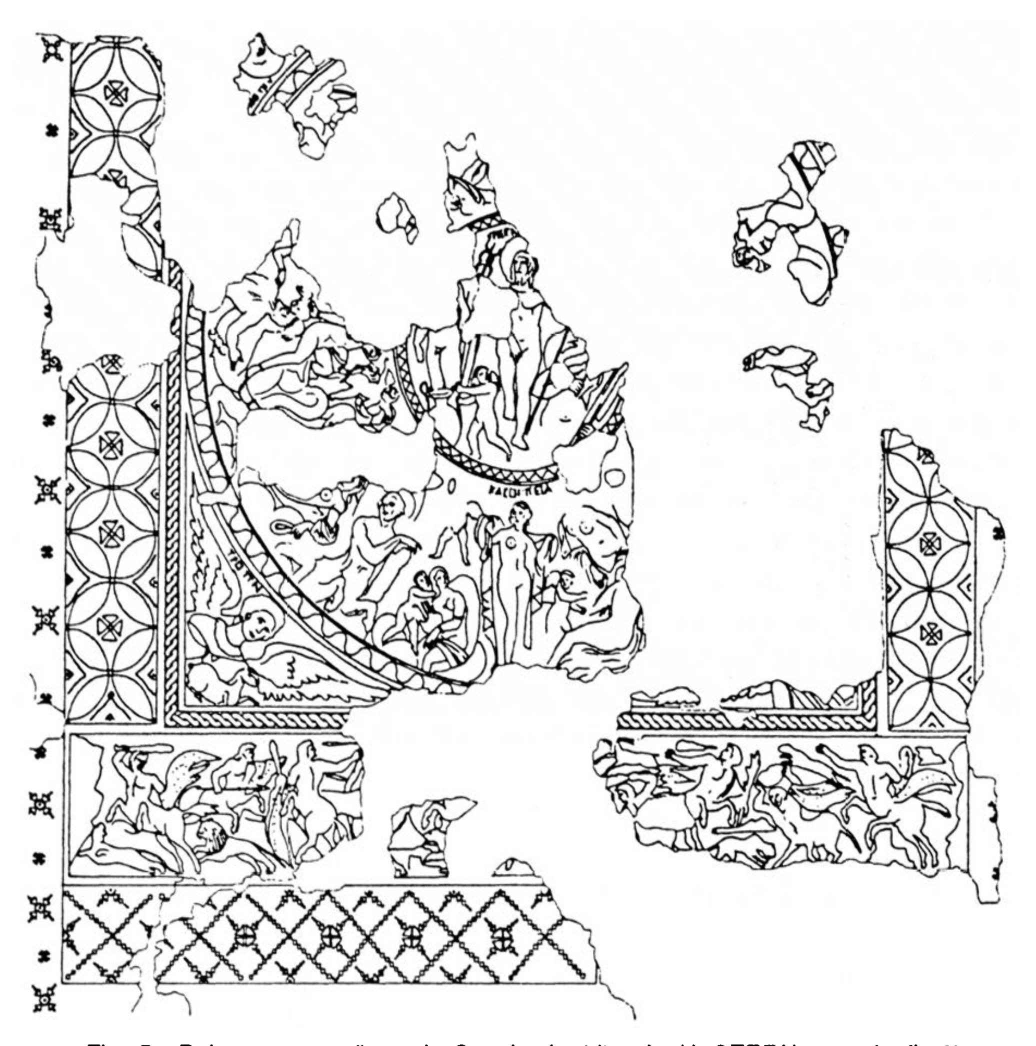


Fig. 5.- Palmyre : mosaïque de Cassiopée (d'après H. STERN, *op. cit.*, fig.2).

— auxquels on ajoutera désormais un exemplaire chypriote, mis au jour en 1983 dans la Maison d'Aiôn à Nea Paphos[5] — attestent donc une version différente de la légende, où le personnage de Cassiopée semble indépendant du mythe d'Andromède. Mais on ne saurait reprendre ici, même rapidement, le détail de l'exégèse très dense proposée naguère par J. Ch. Balty[6] ; bornons-nous à rappeler que, liée par les généalogies orientales au vieux Ba'al sémitique du [39] Mont Cassius, Cassiopée était assurément ressentie en Syrie comme une figure locale dont la victoire sur les Néréides matérialisait le triomphe de l'ordre cosmique sur le tumulte des flots. Cette lecture cosmique se justifie tout particulièrement, notons-le, dans le cas de la mosaïque palmyrénienne, dont la composition même évoque celle de maints zodiaques et que les bustes de Saisons des écoinçons inscrivent bien dans le contexte du perpétuel renouvellement de l'année. Mais il y a plus : dans le médaillon

---

5. W.A. DASZEWSKI, *Dionysos der Erlöser* (Mayence, 1985), pp. 29-33.
6. Les conclusions de cette étude ont été récemment reprises par W. A. DASZEWSKI, Cassiopeia in Paphos — a Levantine going West, in : *Cyprus between the Orient and the Occident* (Nicosie, 1986), pp. 454-470 (cf. surtout pp. 457-458 où l'auteur conteste, avec raison, le rôle de "juge suprême" conféré à Bythos).

central, on reconnaîtra en effet, sous l'aspect d'un Poséidon hellénique, une transposition du grand dieu sémitique lui-même[7], Ba'al, maître des planètes, du ciel étoilé, de la foudre et des phénomènes célestes, celui qui "en contenant la mer dans les limites de son domaine [...] a établi dans l'univers un ordre nécessaire à la vie des hommes"[8]. Car la figure représentée, munie d'une rame, à droite, aux pieds du dieu qui la surplombe de sa haute stature, n'est autre précisément qu'une Thalassa[9] : l'image, dans son ensemble, évoque donc le dieu sémitique des sommets, vainqueur de la mer. Mais Ba'al est aussi, on le sait, le *rector Fortunae*, pilote de la Fortune, maître du destin qui conduit le monde[10] et c'est tout naturellement vers lui que se tourne, "comme pour quêter son approbation ou pour suivre son action et ses paroles"[11], l'enfant ailé qui saisit à deux mains par une anse l'urne contenant les lots de la destinée[12], grande amphore placée au premier plan et en partie masquée par la bordure du médaillon (pl. LII.2). Dans la zone inférieure, Cassiopée, triomphant par la volonté du dieu tout-puissant, symbolise à nouveau, "sous le manteau iconographique d'un *agôn* classique", la victoire de l'élément cosmique sur les forces marines[13].

Mais cet *agôn* revêtait une autre signification encore, ainsi que le suggère son insertion dans le programme philosophique néo-platonicien mis en œuvre à Apamée, dans l'édifice sous-jacent à la "cathédrale de l'est"[14]. Car si Socrate et les Sages font allusion à la *paideia* et à la vraie sagesse et si les retrouvailles d'Ulysse et de Pénélope, fêtées par la ronde des Thérapénides, symbolisent l'accession de l'âme à la philosophie par les "connaissances encycliques", ses servantes[15], Cassiopée victorieuse des Néréides et se débarrassant de son manteau est alors l'image même de l'âme rejetant son enveloppe charnelle pour échapper aux épreuves de la génération et gagner l'immortalité en s'identifiant à la Beauté absolue.

---

7. J. Ch. BALTY, *loc. cit.*, p. 105.
8. A. CAQUOT et M. SZNYCER, *Textes ougaritiques*, I. *Mythes et légendes* (Paris, 1974), pp. 114-115 ; J. Ch. BALTY, *loc. cit.*, p. 100.
9. Cette solution était déjà entrevue par J. Ch. BALTY, *loc. cit.*, p. 96.
10. Tel est aussi le Zeus Bêlos d'Apamée (autre transposition hellénique de Ba'al) : J. BALTY, L'oracle d'Apamée, *L'Ant. class.*, L, 1981, pp. 5-14.
11. C'est ainsi précisément que le décrit H. STERN, *op. cit.*, p. 31, qui n'a cependant pas vu le sens qu'il convient de lui donner.
12. L'urne et l'enfant sont également présents à Nea Paphos, accompagnés d'une inscription fragmentaire que j'ai proposé de lire Κλῆ[ρος] "le sort, le lot" (J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, in : *Hommages P. Lévêque*, p. 24) mais que W. A. DASZEWSKI avait lue Και[ρός] "l'instant de la victoire" (*op. cit.*, p. 31).
13. J. Ch. BALTY, *loc. cit.*, p. 104.
14. Pour une reprise de l'interprétation néo-platonicienne, cf. J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, *cit.*, pp. 17-21.
15. J'avais proposé récemment une autre interprétation des Thérapénides (*ibid.*) mais je crois aujourd'hui que M.-H. Quet a raison d'y voir "les connaissances encycliques" [aucune source antique n'est cependant citée] et d'insister sur le rôle de la *paideia* : cf. M.-H. QUET, Banquet des Sept Sages et sagesse d'Homère, *Bulletin de la Société des Amis de la Bibl. S. Reinach*, n. s. V, 1987, pp. 47-53 et aussi Les Thérapénides d'Apamée : exemple de resémantisation d'image et manifeste "hellène", à paraître).

Sous le tableau de Cassiopée, se déroule, en un mouvement ininterrompu, une vaste scène de chasse opposant des Centaures armés de branches ou de rochers à des animaux sauvages [40] (lions, panthères, ours) (fig. 5). Or si le panneau central doit être compris au second degré, nul doute que la frise inférieure ait eu, elle aussi, une signification autre que purement décorative. Ainsi que l'a très bien vu G. Becatti, dès 1969, dans son étude de la basilique païenne de Junius Bassus, le thème des Centaures chasseurs — attesté dès l'époque archaïque mais surtout répandu dans l'art hellénistique — avait en effet acquis à l'époque romaine un sens symbolique, si l'on en juge par l'utilisation fréquente qui en était faite dans le contexte funéraire[16]. Ayant perdu l'aspect sanguinaire et barbare qu'ils avaient dans l'art grec archaïque où ils personnifiaient la démesure et la force incontrôlée des passions, les Centaures étaient devenus dans le monde romain des êtres de sagesse, comme l'était Chiron, triomphant des forces du mal incarnées par les bêtes sauvages. L'analyse du décor particulièrement suggestif d'un sarcophage du musée de l'Ermitage permet au savant italien de préciser encore le sens qu'il convient de donner à ce triomphe des Centaures : c'est celui de la victoire de l'âme, fortifiée par l'éducation (la *paideia*, à nouveau), face aux épreuves de la vie dans la matière[17]. Un des petits côtés du sarcophage représente Achille instruit par Chiron aux exercices de la palestre : véritable image-symbole de cet apprentissage de l'âme à la résistance aux passions, qui est la condition même de son salut. Enfin, la scène d'Achille à Skyros, qui décore la face principale, est interprétée par G. Becatti comme une allégorie du réveil de l'âme, se dépouillant de son enveloppe mortelle, de la même façon qu'Achille abandonne ses vêtements féminins quand le son de la trompette le rappelle à sa vraie nature[18]. Et l'auteur de conclure qu'il n'est pas question ici d'"un assemblage éclectique de motifs à la seule fin de décorer les quatre faces d'un sarcophage, mais d'un choix intentionnel et précis de thèmes étroitement unis entre eux par un lien logique, pour créer une allégorie cohérente du destin de l'âme"[19]. Cette conclusion pourrait, sans qu'on y change un mot, s'appliquer à la mosaïque de Palmyre : si Cassiopée, comme Achille, symbolise l'âme rejetant sa dépouille charnelle, les Centaures chasseurs incarnent la force, acquise par la *paideia*, de triompher des passions terrestres et d'échapper ainsi définitivement à la matière[20]. C'est aussi à l'illustration du destin de l'âme — ce grand thème de la philosophie païenne à partir de Plotin — que s'attachait, semble-t-il, le programme iconographique de la maison voisine, puisque le panneau principal — qui a donné son nom à la demeure — figurait précisément la scène d'Achille à Skyros, si subtilement interprétée par G. Becatti. Mais le reste du décor est malheureusement trop

---

16. G. BECATTI, *Edificio con opus sectile fuori Porta Marina = Scavi di Ostia* VI (Rome, 1969), pp. 189-191 ; pour une étude iconographique du thème, cf. H. STERN, *op. cit.*, pp. 38-42.
17. G. BECATTI, *op. cit.*, p. 190.
18. *Ibid.* ; le parallèle d'Ulysse se débarrassant de ses haillons m'avait depuis longtemps fait pressentir cette signification de la scène d'Achille à Skyros : la démonstration de G. Becatti, sur base du sarcophage de l'Ermitage emporte l'adhésion. Pour l'étude iconographique de ce thème souvent reproduit, cf. H. STERN, *op. cit.*, pp. 15-22.
19. G. BECATTI, *op. cit.*, p. 190.
20. Les Centaures jouent ici le rôle tenu par Socrate et les Sages, Ulysse et Pénélope à Apamée et souvent par les Muses sur les sarcophages : H.-I. MARROU, *Mousikos Anèr* (Grenoble, 1938), p. 255 surtout ; M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 53 ; J. BALTY, *loc. cit.*, p. 24.

endommagé ici pour qu'on puisse préciser l'exégèse : les figures d'Asklépios et de Dionysos (peut-être celles des Dioscures) qu'on y a identifiées[21] trouvent toutefois bien leur place, en tant que divinités salvatrices, dans ce contexte eschatologique.

Ainsi, en dépit de son éloignement des grands centres hellénisés et de sa vocation apparemment plus commerçante, Palmyre avait donc participé, elle aussi, à l'engouement **[41]** général pour le néo-platonisme. On se rappellera qu'une des figures de proue de ce mouvement au III[e] siècle, Longin — dont les controverses doctrinales avec Plotin sont maintes fois évoqués par Porphyre[22] — s'était précisément établi à Palmyre dès 267/268, répondant à un appel de la reine Zénobie[23]. Que le célèbre philosophe, plus renommé encore comme critique et comme rhéteur, grand connaisseur de l'œuvre de Platon, ait quitté Athènes où il dirigeait l'Académie depuis plusieurs années et où Porphyre même avait été son disciple pour aller vivre au cœur du désert ne peut manquer d'étonner au premier abord. La décision cependant s'explique à différents points de vue. On y a vu le plus souvent une volonté d'imiter Platon, qui avait cédé, lui aussi, à la tentation de passer de l'élaboration théorique à la pratique politique elle-même, quant il se rendit à Syracuse auprès du tyran Denys[24]. Appelé à la cour de Zénobie pour initier la reine à l'apprentissage de la langue et de la littérature grecques, Longin joua effectivement auprès de sa royale disciple un rôle de conseiller politique qui allait bien au-delà de sa fonction de pédagogue. C'est d'ailleurs lui qui porte, en partie tout au moins, la responsabilité de la catastrophe de 273, pour avoir poussé la reine à adopter, vis-à-vis d'Aurélien, l'attitude intransigeante que l'on sait. Mais indépendamment de ce désir de participer à la vie politique active, d'autres raisons ont pu, à mon sens, déterminer Longin à gagner la Syrie. Des liens familiaux étroits l'attachaient en effet à ce pays : son oncle maternel, Phronton, qui avait enseigné la rhétorique à Athènes, était originaire d'Emèse, cette ville de grande culture où Longin avait probablement séjourné dans son enfance[25]. Enfin, et surtout, la Syrie devait être au III[e] siècle, suite à l'impulsion donnée par Numénius dès la fin du II[e], un véritable centre de rayonnement de la philosophie néo-platonicienne. On sait en effet par Porphyre qu'après avoir vécu plus de vingt ans à Rome dans l'entourage de Plotin, Amélius Gentilianus, originaire d'Etrurie, était allé s'établir à Apamée[26], et ce, dans les années 260-270, c'est-à-dire précisément au moment où Longin de son côté se rendait à Palmyre. On ne peut voir là simplement un hasard : c'est qu'en réalité, le voyage de Syrie n'apparaissait pas comme un exil lointain, même par rapport à Athènes ou à Rome, mais bien plutôt comme un retour aux sources. L'éloignement dans l'espace n'empêchait d'ailleurs nullement Longin de suivre attentivement le mouvement néo-platonicien tel qu'il se poursuivait à Rome et de se tenir

---

21. H. STERN, *op. cit.*, p. 25.
22. PORPHYRE, *Vit. Plot.*, 19-21 (éd. E. Bréhier).
23. Sur Longin, cf. K. AULITZKY, s.v. *Longinos*, in : *RE*, XIII.2 (1927), coll. 1401-1415 ; pour la biographie, coll. 1401-1403.
24. H. LEISEGANG, s.v. *Platon*. 1, in : *RE*, XX.2 (1950), coll. 2351-2352.
25. Il avait beaucoup voyagé avec ses parents pendant son enfance et sa jeunesse et était très lié avec son oncle Phronton : *RE*, XIII. 2, *cit.*, col. 1401.
26. PORPHYRE, *Vit. Plot.*, 3 (éd. E. Bréhier) ; cf. J. BALTY, Archéologie et témoignages littéraires, in : *Colloque Apamée de Syrie. Misc.* 7 (Bruxelles, 1972), p. 211.

parfaitement au courant des écrits de Plotin, créant ainsi une relation d'échange — de controverse parfois — entre les tenants des différentes tendances de l'école.

Cette présence de Longin à Palmyre renforce donc l'interprétation néo-platonicienne qu'on avait pu donner des mosaïques et fixe du même coup avec précision, entre 267/268 et 273, la date de leur exécution. C'est vers ce moment d'ailleurs que l'analyse stylistique avait amené à les situer : H. Stern avait en effet proposé la date de 245 (début de l'activité des ateliers de Shahba-*Philippopolis* auxquels il suggérait d'attribuer les œuvres) comme *terminus* **[42]** *post quem* et celle de 273 (prise de Palmyre par Aurélien) comme *terminus ante quem*[27] ; j'étais personnellement tentée, pour des raisons de style, auxquelles je ne crois plus, d'abaisser quelque peu la date jusqu'à l'époque de la Tétrarchie[28]. Le problème me semble aujourd'hui résolu.

Ira-t-on jusqu'à supposer que les maisons aient pu appartenir à Longin lui-même ou à l'un de ses proches ? Rien ne permet certes de l'affirmer. On notera cependant les dimensions particulièrement imposantes de ces demeures et surtout leur emplacement tout à fait remarquable, en dehors du quadrillage de la ville, à l'ombre même du temple de Bêl. Quoi qu'il en soit, les propriétaires étaient indéniablement liés au mouvement néo-platonicien que l'arrivée de Longin n'avait pu manquer de développer ou d'intensifier dans la ville.

*

* *

Ainsi s'affirme, une fois de plus, le rôle important joué par la Syrie dans la constitution d'un répertoire d'images néo-platonicien[29]. G. Becatti avait parfaitement analysé naguère ce phénomène pour l'Occident, montrant à partir de l'exemple de la basilique païenne de Junius Bassus comment, sous l'impulsion surtout de Porphyre, s'organisa la réaction néo-platonicienne face au christianisme, comment la création de *scholae* répondait à la prolifération soudaine des églises et de quelle manière à l'imagerie chrétienne toujours plus répandue s'opposait une imagerie païenne devenue symbolique[30]. Les images mises en œuvre sont généralement empruntées au répertoire épique ou mythologique traditionnel mais chacune d'elles fonctionne comme un signe, absolument indépendant de la scène représentée, si bien que s'élabore ainsi une sorte de langage codé, intelligible aux seuls initiés et dont il nous faut décrypter le sens : c'est le cas par exemple de la mosaïque de la Maison d'Aiôn à Nea Paphos où des scènes qui semblent au premier abord dépourvues de tout lien entre elles, développent à un autre niveau un discours cohérent[31].

Dans l'ensemble de ce nouveau vocabulaire, l'image du triomphe de Cassiopée occupe une place à part. Le thème n'appartient pas, en effet, au répertoire iconographique gréco-romain mais s'inscrit, on l'a vu, dans le contexte religieux oriental ; il doit avoir été choisi par des gens qui connaissaient à fond le patrimoine des légendes locales et mis en œuvre moins pour lui-même qu'en raison de la lecture au second degré qu'il permettait. L'image a donc été créée, me semble-t-il, en Syrie même, dans le milieu néo-platonicien et à

27. H. STERN, *op. cit.*, p. 42.
28. J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie* (Bruxelles, 1977), pp. 34-35.
29. Cf. déjà, sur ce répertoire d'images, J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, *cit.*, p. 27.
30. G. BECATTI, *op. cit.*, pp. 204-211.
31. J. BALTY, *loc. cit.*

une époque relativement tardive, ce qui expliquerait l'absence de toute tradition iconographique. Les trois représentations qu'on connaît actuellement de la scène diffèrent en effet beaucoup de l'une à l'autre. Celle de Palmyre, la plus ancienne, apparaît comme la plus orientale et la plus étroitement fidèle à la signification cosmique de la légende originelle par sa composition circulaire évoquant le zodiaque, la présence des Saisons et l'attitude du Poséidon-Ba'al, vainqueur de la mer et maître du destin. L'image d'Apamée est infiniment plus classique dans sa forme, s'inspirant de schémas iconographiques hérités de la tradition hellénistique ; le caractère oriental de Poséidon n'est souligné que par la substitution d'Amymone, divinité locale, à l'Amphitrite grecque ; on ne peut exclure toutefois que l'urne du destin ait figuré, ici aussi, au premier plan, devant la table. La mosaïque de Nea Paphos enfin offre de la légende syrienne une version parfaitement grécisée, où le Poséidon — dont **[43]** la vraie nature n'aurait pas été comprise hors de Syrie[32] — est transposé en Aiôn[33] et où l'apparition de divinités dans le ciel et la multiplication des inscriptions insistent davantage sur la lecture au second degré, la rendant plus explicite[34].

Mais si, comme on le sait par les textes[35], l'image d'Ulysse se débarrassant de ses haillons de mendiant — et sans doute aussi celle d'Achille rejetant ses vêtements féminins — symbolisaient la délivrance de l'âme, pourquoi avait-il été nécessaire de créer une autre image pour traduire la même idée ? C'est à mon sens que la figure de Cassiopée devait exprimer davantage encore : elle était le symbole de l'âme s'identifiant à *Kalloné*, c'est-à-dire, dans la spéculation eschatologique plotinienne, à la Beauté réelle, celle qui se confond avec le Bien Intelligible, avec l'Etre[36]. La vieille légende syrienne du concours de beauté ne convenait-elle pas au mieux pour traduire cet important aspect de la doctrine néo-platonicienne ?

extrait de : *Travaux du Centre d'archéologie méditerranéenne de l'Académie polonaise des sciences* , 30. *Etudes et Travaux*, XV (1990), pp. 37-43.

---

32. Cf. déjà W. A. DASZEWSKI, *op. cit.*, pp. 466-467, où l'auteur se demande si la transposition s'est faite en Syrie, à Chypre ou ailleurs en Occident. Cette dernière hypothèse me paraît à exclure ; mais entre la Syrie et Chypre, on peut hésiter : ce qui est en revanche absolument certain, c'est que la réflexion sur ce thème a été élaborée, en milieu néo-platonicien, par des gens qui connaissaient en profondeur les deux cultures (orientale et grecque).
33. Le caractère cosmique de Ba'al est parfaitement respecté dans cette transposition en Aiôn. On notera également qu'en raison de son caractère immuable, constant, éternellement pareil à lui-même, Aiôn s'identifie progressivement, dans la spéculation philosophique tardive, à "la" divinité elle-même : cf. D. LEVI, Aion, *Hesperia*, XIII (1944), p. 280.
34. Sur cette lecture au second degré, en particulier sur l'interprétation d'*Helios* et de *Kle(ros)*, cf. J. BALTY, *loc. cit.*, p. 24.
35. PROCLUS, *In Crat.*, CLV (éd. Pasquali, pp. 87-88) ; ID., *In Parm.*, I, p. 1025,32-33 (éd. Cousin).
36. Plusieurs passages témoignent du sens de Καλλονή : PLOTIN, *Enn.*, I.6.6.25-27 ; VI.2.18.1 ; VI.7.33.21-22 (éd. E. Bréhier). La notice laconique de la *Souda*, s.v. Kassiepeia (éd. A. Adler), III, p. 38, définissant Cassiopée comme ἡ καλλονή s'éclaire dès lors d'un jour nouveau : elle confirme l'interprétation néo-platonicienne de la scène, en faisant directement référence à Plotin.

LES "THÉRAPÉNIDES" D'APAMÉE : TEXTES LITTÉRAIRES ET ICONOGRAPHIE

Dans la dernière présentation d'ensemble que nous avons consacrée, lors du Colloque de Chantilly[1], aux mosaïques à programme philosophique découvertes sous la cathédrale d'Apamée, nous avions laissé en suspens l'interprétation de l'inscription ΘΕΡΑΠΕΝΙΔΕΣ (pour θεραπαινίδες) qui donne son nom à l'un des pavements conservé à Bruxelles (mosaïque des "Thérapénides")[2] (pl. XLVIII.1). A un premier niveau de lecture, il nous paraissait clair — du moins depuis qu'Ulysse, Pénélope et Euryclée avaient été reconnus dans le groupe des personnages représentés à la partie gauche du tableau[3] — que ces θεραπαινίδες n'étaient autres que les δμῳαί "demeurées fidèles à Ulysse, dansant dans le palais pour répondre à son désir"[4]. Mais si Ulysse symbolisait, aux yeux des néo-platoniciens, le sage selon leur cœur[5], longtemps ballotté sur la mer (image de la matière, depuis Platon), retrouvant, au terme de ses errances, Pénélope, à savoir la Philosophie[6], il était évident que la ronde des jeunes danseuses devait être lue, elle aussi, à ce double niveau, littéral et symbolique, d'autant qu'elle occupe la plus grande partie du tableau — les deux-tiers de l'espace — et que c'est sur elle que porte la seule inscription commentant la scène.

Reprenant une nouvelle fois l'exégèse de l'ensemble des mosaïques — entre autres, pour tenter d'élucider l'intrigant problème des "Thérapénides" —, je proposais, dans les

1. J. et J. Ch. BALTY, Un programme philosophique sous la cathédrale de l'est : l'ensemble néo-platonicien de l'empereur Julien, in : *Texte et image.* Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982) (Paris, 1984), pp. 167-176.
2. *Ibid.*, p. 172.
3. C'est G. Ch. Picard qui les a le premier identifiés lors d'une visite qu'il fit aux Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles en 1964 : cf. J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques du IV[e] siècle sous la "cathédrale de l'est", *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969-1971* (Bruxelles 1972), p. 165.
4. J. et J. Ch. BALTY, Un programme philosophique, *cit.*, p. 171. Sur la limitation de l'inscription à θεραπενίδες, cf. Ph. BRUNEAU, Philologie mosaïstique, *Journ. Sav.*, 1988, pp. 15-16, notant que les autres personnages de la scène homérique étaient parfaitement reconnaissables sans inscription pour les Anciens.
5. Pour les sources antiques attestant l'intérêt porté à Ulysse par les néo-platoniciens, cf. notamment J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques, *cit.*, p. 171 et notes. C'est P. Boyancé qui, le premier, nous a poussés dans la voie de l'exégèse néo-platonicienne, dès 1972, lors de la communication de J. Ch. Balty relative à cet ensemble de mosaïques (*Comptes rendus Acad. Inscr.*, 1972, pp. 103-127).
6. EUSTATHE, *Comm.*, p. 1389, 48-49. Cf. aussi, sur toute cette interprétation, F. BUFFIERE, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque* (Paris, 1956), p. 389 et n. 96, p. 463 et n. 11.

Mélanges P. Lévêque[7], de reconnaître dans les danseuses non plus les "bonnes" servantes — dont il est en réalité fort peu question dans les vers de l'*Odyssée* — mais les "mauvaises", celles qui, aux chants XVIII et XIX[8], repoussent et injurient Ulysse déguisé en mendiant, celles que Pénélope ou Euryclée dénigrent en les qualifiant de "chiennes"[9]. Et j'écrivais alors : "Hostiles, comme les prétendants, au mendiant trouble-fête, elles évoquent par leurs danses, sur la mosaïque d'Apamée, l'atmosphère de perpétuelle réjouissance que fait régner dans le palais la troupe des jeunes soupirants : 'En bas, on se remit pour attendre le soir aux plaisirs de la danse et des chansons joyeuses'..."[10]. Ainsi, les servantes devraient appartenir au monde de la matière, puisqu'aussi bien Ulysse représente l'âme libérée. Et je soulignais, au sein du même ensemble de mosaïques, un parallélisme évident de la composition entre le tableau des Thérapénides et celui des Néréides[11], la paisible harmonie des verticales (les trois silhouettes d'Ulysse, Pénélope et Euryclée sur la mosaïque des Thérapénides ; les deux groupes à trois personnages Krisis, Amymone, Poséidon et Cassiopée, la servante et la Victoire sur la mosaïque des Néréides) s'opposant aux mouvements désordonnés de la danse et de la mer traduits par les obliques et les courbes[12]. De cette seconde interprétation ressortait donc une connotation négative des servantes, bien conforme aux différents passages de l'*Odyssée*.

A un stade ultérieur de l'exégèse, influencée par une indication de M.- H. Quet qui identifiait les "Thérapénides" de la mosaïque d'Apamée avec les "connaissances encycliques, servantes de la philosophie"[13], je corrigeais cette idée de connotation négative et en revenais à notre première interprétation du palais en fête : "les retrouvailles d'Ulysse et de Pénélope, fêtées par la ronde des 'Thérapénides', symbolisent l'accession de l'âme à la philosophie par les 'connaissances encycliques', ses servantes"[14].

Une recherche à laquelle je me suis attelée récemment[15] démontre, me semble-t-il, que l'une et l'autre explication contiennent une part de vérité. S'il est vrai, en effet, que les

7. J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, in : *Mélanges P. Lévêque*, 1. *Religion = Centre de rech. d'hist. anc.*, LXXIX (Paris, 1988), pp. 17-32 ; ici même pp. 275-289.
8. *Odyssée*, XVIII, 320-345 ; XIX, 343-346.
9. *Odyssée*, XIX, 154 et 370-374.
10. J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, *cit.*, p. 20.
11. Sur cet autre panneau de l'ensemble néo-platonicien d'Apamée, cf. J. Ch. BALTY, Une version orientale méconnue du mythe de Cassiopée, in : *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques* = Coll. intern. du CNRS, n° 593 (Paris, 1981), pp. 95-106 ; J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, *cit.*, p. 18.
12. J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, *cit.*, p. 20.
13. M.-H. QUET, Banquet des Sept Sages et sagesse d'Homère. La mosaïque des Sept Sages de Mérida, *Bull. de liaison de la Soc. des Amis de la Bibl. Salomon-Reinach*, n.s. V, 1987, p. 53 (sans indication de source antique).
14. J. BALTY, Nouvelles remarques sur les mosaïques de Palmyre, *Etudes et Travaux*, X = *Travaux du Centre d'archéol. médit. de l'Acad. pol. des Sciences*, 30 (Varsovie 1991), p. 39 et n. 15.
15. C'est l'aimable invitation du Centre d'étude du Proche-Orient Ancien (CEPOA) à présenter à Genève, en janvier 1992, deux conférences sur les mosaïques néo-platoniciennes d'Apamée qui m'a donné l'occasion de reprendre le dossier des Thérapénides. Un poste temporaire de chercheur associé (CNRS) auprès du Centre H. Stern sur l'étude de la mosaïque (Archéologies

Thérapénides symbolisent bien les "connaissances encycliques", la ronde dansante qu'elles forment sur la mosaïque d'Apamée s'oppose cependant, d'une certaine manière, au couple Ulysse/Pénélope. Un dépouillement systématique des occurrences de θεραπαινίς et de θεραπαίνα, rendu possible aujourd'hui grâce au système informatique CD Rom/TLG[16], a permis en effet d'apporter au dossier plusieurs textes fondamentaux qui rendent compte, dans le détail, de l'iconographie de notre mosaïque.

On citera, en premier lieu, le témoignage du traité *Sur l'éducation des enfants* qui nous est parvenu sous le nom de Plutarque : "L'enfant de naissance libre ne doit être laissé dans l'ignorance d'aucune des autres connaissances que l'on dit constitutives de l'éducation, qu'elles s'acquièrent en écoutant ou en regardant ; mais celles-là, on doit les apprendre au passage, comme pour y goûter (car on ne peut être accompli en tout), tandis que l'on doit révérer la philosophie. [...] Le philosophe Bion, lui aussi, disait finement que, comme les prétendants incapables d'obtenir les faveurs de Pénélope s'unissaient à ses servantes, de même ceux qui ne peuvent parvenir à la philosophie se dessèchent dans les autres sciences qui n'ont pas de valeur"[17]. La même comparaison pittoresque est attribuée à Aristippe par Diogène Laërce : "Il disait que ceux qui ont eu part aux connaissances encycliques mais ont été privés de la philosophie ressemblent aux prétendants de Pénélope ; ceux-là possédaient en effet Mélantho, Polydora et les autres servantes et étaient capables de tout, sauf d'épouser la maîtresse elle-même"[18]. C'est en relation avec Ariston de Chios qu'apparaît encore la même image chez Stobée : "Ariston de Chios disait que ceux qui peinent sur les connaissances encycliques tout en se désintéressant de la philosophie ressemblent aux prétendants de Pénélope qui, parce qu'ils se voyaient éconduits, courtisaient les servantes"[19]. Deux autres témoignages plus tardifs reprennent la comparaison, pratiquement dans les mêmes termes, en l'attribuant l'un à Aristote, l'autre à Gorgias[20].

---

d'Orient et d'Occident - UMR 126) m'a permis de bénéficier d'excellentes conditions de travail à Paris, en particulier dans la Bibliothèque de l'Ecole Normale Supérieure. Que tous ceux qui m'ont accueillie et m'ont facilité la tâche veuillent bien trouver ici l'expression de ma vive gratitude.

16. Tous mes remerciements vont à W. Van Rengen, professeur à la Vrije Universiteit Brussel, qui m'a très amicalement donné accès à ces documents.
17. PSEUDO PLUTARQUE, *De lib. educ.*, 10, 7c (éd. et trad. J. Sirinelli ; Paris 1987) : ἀστείως δὲ καὶ Βίων ἔλεγε ὁ φιλόσοφος ὅτι ὥσπερ οἱ μνηστῆρες τῇ Πηνελόπῃ πλησιάζειν μὴ δυναμένοι ταῖς ταύτης ἐμίγνυντο θεραπαίναις, οὕτω καὶ οἱ φιλοσοφίας μὴ δυνάμενοι κατατυχεῖν ἐν τοῖς ἄλλοις παιδεύμασι τοῖς οὐδενὸς ἀξίοις ἑαυτοὺς κατασκελετεύουσι. Διὸ δεῖ τῆς ἄλλης παιδείας ὥσπερ κεφάλαιον ποιεῖν τὴν φολοσοφίαν.
18. DIOGENE LAERCE, *Vit. phil.*, II. 79 (éd. H.S. Long ; Oxford 1966) : τοὺς τῶν ἐγκυκλίων παιδευμάτων μετασχόντας, φιλοσοφίας, δὲ ἀπολειφθέντας ὁμοίους ἔλεγεν εἶναι τοῖς τῆς Πηνελόπης μνηστῆρσι· καὶ γὰρ ἐκείνους Μελανθὼ μὲν καὶ Πολυδώραν καὶ τὰς ἄλλας θεραπαίνα ἔχειν, πάντα δὲ μᾶλλον ἢ αὐτὴν τὴν δέσποιναν δύνασθαι γῆμαι.
19. STOBEE, *Eclog.*, III p. 246, 1 (éd. Hense) = *Stoic. veter. Fragm.* I n°350 : 'Αρίστων ὁ Χῖος τοὺς περὶ τὰ ἐγκύκλια μαθήματα πονομένους, ἀμελοῦντας δὲ φιλοσοφίας ἔλεγεν ὁμοίους εἶναι τοῖς μνηστῆρσι Πηνελόπης οἵ ἀποτυγχάνοντες ἐκείνης περὶ τὰς θεραπαίνας ἐγίγνοντο.
20. Cf. M. ALEXANDRE, introduction à *Philon d'Alexandrie. De congressu eruditionis gratia* (Paris, 1967), p. 63 n. 2.

Quoi qu'il en soit de l'origine du thème, nous sommes en présence, on le voit, d'un véritable lieu commun, un *topos* de l'exégèse homérique[21] et c'est ce *topos* qu'évoque la mosaïque d'Apamée. A la lumière des textes, des détails significatifs de la scène s'éclairent : la ronde que forment les jeunes filles en se donnant la main apparaît à l'évidence comme une traduction iconographique de l'idée d'ἐγκύκλια παιδεύματα (ou μαθήματα), ces "connaissances encycliques" (appelées aussi ἐγκύκλιος παιδεία) généralement considérées par les Anciens comme subordonnées à la philosophie[22] ; et, du même coup, s'explique aussi l'opposition si nette, sur la mosaïque, entre la gravité du groupe de gauche, qui figure l'accession du Sage à la philosophie, et l'invitation à la facilité et aux plaisirs de l'ἐγκύκλιος παιδεία qu'exprime la danse des Thérapénides.

Mais que recouvre exactement cette notion d'ἐγκύκλιος παιδεία ? Les textes anciens ne sont pas toujours explicites à cet égard ; aussi les interprétations des savants modernes ont-elles beaucoup varié. Reprenant en dernier lieu le dossier, I. Hadot propose une définition restrictive — fondée sur l'analyse critique des occurrences — qui identifie l'ἐγκύκλιος παιδεία aux "arts fondés sur le raisonnement", les seuls susceptibles de préparer l'esprit à la philosophie[23]. Comprises de cette manière, les "connaissances encycliques" ne sont guère éloignées, semble-t-il, de la route qu'évoque l'empereur Julien dans son discours contre le cynique Héracleios : "...je jouis néanmoins d'une éducation véritable, n'ayant pas pris la route qui propose un raccourci, celle que tu recommandes, *mais celle qui chemine en cercle* ..."[24]. Cette idée néo-platonicienne du "chemin en cercle" qu'il faut avoir parcouru pour atteindre la philosophie est exprimée aussi, plus clairement encore peut-être, par Synésius de Cyrène quand il parle, dans le *Dion*, de celui "qui n'a pas subi l'initiation préalable par le cercle et qui n'a pas célébré les mystères des Muses"[25]. L'initiation par le cercle serait donc "l'initiation par le chœur des Muses qui représente le cycle des sciences"[26]. La même image se trouve déjà chez Philon d'Alexandrie où l'expression ἐγκύκλιος μουσική, le "cycle des activités vouées aux Muses" est utilisée comme synonyme de ἐγκύκλιος παιδεία et où, en liaison avec ces deux termes, apparaît très souvent le verbe ἐγχορευεῖν "participer à une danse, à un chœur"[27]. L'image de la danse, ou de la ronde en l'honneur des Muses, ramène inévitablement l'attention sur la mosaïque d'Apamée et sur les différentes valeurs que peuvent y prendre les servantes. A cet égard aussi, l'œuvre exégétique de Philon s'avère très utile.

L'opposition maîtresse/servante comme symbole du rapport philosophie/ἐγκύκλιος παιδεία sert en effet de véritable fondement à tout le traité "Sur le commerce de l'âme avec

---

21. F. BUFFIERE, *op. cit.*, p. 375 n. 34 ; M. ALEXANDRE, *op. cit.*, p. 62.
22. Cf. I. HADOT, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique* (Paris, 1984), pp. 270-276.
23. *Ibid.*
24. JULIEN, *Contra Her. cyn.*, 235 c-d (éd. G. Rochefort ; Paris 1963) : οὐ τὴν σύντομον, ἥν σὺ φής, ἀλλὰ τὴν κύκλῳ πορευθέντες· καίτοι, νὴ τοὺς θεούς, ἐπὶ τὴν ἀρετὴν οἶμαι ὅτι σου συντομωτέραν ἐτραπόμην.
25. SYNESIUS, *Dion*, 5, 3 (éd. K. Treu ; Berlin 1959) : ὃς οὐ προετελέσθη τῷ κύκλῳ, καὶ τὰ Μουσῶν οὐκ ὠργίακε.
26. Pour le commentaire des textes de Julien et de Synésius, cf. I. HADOT, *op. cit.*, pp. 176-282 (surtout p. 280).
27. *Ibid.*, pp. 285-286.

les connaissances préparatoires"[28], où l'auteur se livre à une interprétation allégorique de l'histoire d'Abraham. Abraham représente, selon Philon, l'esprit épris de connaissance ; son union avec sa femme Sara, la Sagesse, ne deviendra féconde qu'après qu'il se soit uni à la servante Agar, allégorie des προπαιδεύματα "les connaissances préparatoires". En d'autres termes, l'ἐγκύκλιος παιδεία marque ici une étape nécessaire dans la progression vers la Sagesse. Mais ce passage obligé par la servante ne répond-il pas précisément à la "route en cercle" prônée par Julien et Synésius et n'est-ce pas dès lors cette route qu'on reconnaîtra aussi dans la ronde formée par les Thérapénides ? Car cette ronde, remarquons-le, ne se referme pas complètement sur elle-même mais s'ouvre au contraire du côté de Pénélope[29], de même que les προπαιδεύματα débouchent sur la philosophie. Etape nécessaire, l'ἐγκύκλιος παιδεία se définit en même temps comme éminemment transitoire : Abraham, chez Philon, retournera à sa femme Sara, la Vertu-Science (appelée aussi Philosophie ou Sagesse), qui est restée son engagement primordial, et le sage néo-platonicien, tel Ulysse, rejoindra la philosophie, après avoir goûté, mais avec la mesure qui s'impose, aux sciences préparatoires[30] car il risquerait, en s'y attardant, de devenir semblable aux prétendants de Pénélope ... C'est cette importante restriction que souligne, sur la mosaïque, l'inscription θεραπενίδες : même si les jeunes femmes dansent dans la ronde en l'honneur des Muses, elles n'en sont pas moins des servantes, utiles certes, mais aux attraits desquelles il convient de résister. La même méfiance à l'égard de la fascination exercée sur l'esprit par l'ἐγκύκλιος παιδεία s'exprime dans un passage du *De congressu* de Philon, où la référence au *topos* de l'exégèse homérique paraît évidente : "Certains se laissent prendre aux philtres des servantes comme à un appât et négligeant la maîtresse, la Philosophie, ils vieillissent les uns parmi les poèmes, d'autres parmi les figures, d'autres parmi les mélanges de tons, d'autres en mille occupations encore, sans pouvoir revenir à leur épouse légitime"[31]. Ainsi, si l'ἐγκύκλιος παιδεία est bénéfique — et même nécessaire — comme moyen d'arriver à la philosophie, elle est connotée négativement en tant que fin en soi. C'est de cette manière nuancée qu'à la lumière des différents témoignages rassemblés ici, on interprétera le thème des Thérapénides. Quant à l'ensemble du tableau, il offre la traduction en image d'un idéal qui fixe au sage digne de ce nom Ulysse comme modèle et la philosophie comme objet essentiel de sa quête.

Le contexte néo-platonicien, pleinement attesté par les textes mis en œuvre au cours de la précédente analyse, se confirme dans la mosaïque qui fait immédiatement suite au

28. PHILON, *De congressu eruditionis gratia* (éd. M. Alexandre ; Paris, 1967).
29. M. ALEXANDRE, *loc. cit.*, p. 64 considère qu'il y a antinomie entre les servantes et Pénélope, contrairement à ce qui se passe pour Agar et Sara où il y a préparation, passage. Il me semble cependant que, sur la mosaïque apaméenne, on a indiqué un passage possible des servantes à Pénélope, même s'il y a antinomie de nature entre les unes et l'autre.
30. Ulysse est, en effet, le modèle du sage qui a su abandonner la science pour la philosophie, lui qui a entendu le chant des Sirènes et ne s'est pas arrêté (F. BUFFIERE, *op. cit.*, pp. 383-386), lui qui a délaissé les charmes de Calypso pour revenir à la sage Pénélope (*ibid.*, pp. 388-390).
31. PHILON, *De congr.*, 77 (trad. M. Alexandre).

tableau des Thérapénides et figure Socrate parmi les sages de la Grèce[32]. On rappellera à cet égard les propres termes de l'empereur Julien, fervent disciple du philosophe néo-platonicien Jamblique : "Tous ceux que sauve aujourd'hui la sagesse sont redevables à Socrate de leur salut"[33]. Ajoutons qu'un heureux hasard a voulu que la seule figure conservée du panneau découvert après celui de Socrate et dans le même alignement soit précisement une personnification de la Beauté (Κάλλος)[34].

*

* *

Il nous est arrivé parfois, lors de discussions ou de séminaires, de nous voir reprocher, sur un ton d'ailleurs amical, de mettre en œuvre un raisonnement biaisé en partant de "présupposés" — à savoir l'existence d'une école néo-platonicienne à Apamée — pour en inférer, en conclusion, la signification néo-platonicienne des mosaïques. Notre raisonnement n'est cependant pas construit de la sorte. Qu'on me permette d'en retranscrire ici, en termes simples, les différentes propositions : **1.** plusieurs mosaïques d'Apamée trouvées dans un même édifice, sous la cathédrale de l'est, donnent lieu — en elles-mêmes et indépendamment de tout ce qu'on sait d'Apamée par ailleurs — à une interprétation néo-platonicienne pleinement assurée ; **2.** les témoignages conjugués du Pseudo-Julien et de Libanius affirment que les philosophes néo-platoniciens Jamblique et son disciple Sopatros enseignèrent à Apamée[35] ; **3.** il y a donc fort à parier que les mosaïques en question doivent être mises en rapport avec l'école néo-platonicienne d'Apamée[36].

Sans doute soutiendra-t-on alors que des pavements offrant une imagerie néo-platonicienne pouvaient, au IVe siècle, se rencontrer dans la maison de n'importe quelle famille tant soit peu cultivée. En supposant même qu'on admette cette allégation trop facile, encore faudrait-il démontrer que l'édifice d'où proviennent les mosaïques est une maison. Or, s'il est vrai que cet édifice n'a pas été suffisamment dégagé jusqu'ici pour qu'on puisse avoir une idée définitive de son plan[37], il est cependant clair que l'aménagement des espaces, tel qu'il ressort de la disposition des différentes mosaïques, ne correspond en aucune manière aux structures normales d'une maison de cette époque, structures aujourd'hui bien connues grâce à l'étude approfondie de l'habitat domestique, menée à Apamée

---

32. Sur cette mosaïque, cf. déjà G. M. A. HANFMANN, Socrates and Christ, *Harvard Stud. in Class. Philol.*, LX, 1951, pp. 205-233 ; J. et J. Ch. BALTY, Un programme philosophique, *cit.*, pp. 168-169 (bibliographie antérieure, p. 167 n. 1).
33. JULIEN, *Ep. à Themisthius*, 264 d (éd. G. Rochefort).
34. J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques, *cit.*, pp. 171-174.
35. PSEUDO JULIEN, *Ep.*, 184, 417-418 (J. BIDEZ-F. CUMONT, éd., *Imp. Caesaris Flavii Claudii Iuliani epistulae*, Paris, 1922, p. 244-246 ; LIBANIUS, *orat.*, XVIII, 187 (éd. Förster II, pp. 318-319) et LII 21 (éd. Förster, IV p. 35) ; *ep.* 1389 (éd. Förster XI p. 431). Cf. à ce sujet, J. BALTY, Archéologie et témoignages littéraires, in : *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969-1971*, *cit.*, pp. 209-214.
36. Je laisse volontairement de côté les arguments qu'on peut tirer des lettres de Julien.
37. J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques, *cit.*, pp. 178-179 et fig. 1 p. 164.

pendant plusieurs campagnes successives[38]. La poursuite de la fouille dans le secteur de la cathédrale, prévue pour ces prochaines années, devrait permettre, en apportant des informations nouvelles sur le plan des salles, des couloirs et des cours, de reprendre, à ce niveau-là également, la question de l'identification du bâtiment.

Je ne reviendrai pas ici sur l'abondant dossier de textes témoignant d'un étonnant parallélisme entre le programme philosophique des mosaïques d'Apamée et la politique anti-chrétienne de l'empereur Julien, si ce n'est pour modifier quelque peu la conclusion que nous en avions tirée quant au commanditaire des pavements. Nous avions suggéré, on s'en souviendra[39], d'y reconnaître Julien lui-même ; mais il est sans doute plus vraisemblable d'attribuer à un notable apaméen la conception de cet ensemble de mosaïques qui devaient commémorer, pour plaire à Julien, le souvenir d'hommes qu'il chérissait — Jamblique et Sopatros — et traduire en images somptueuses des idées que l'empereur était lui-même le premier à défendre. Ce notable évergète pourrait être Sopatros le Jeune[40] — fils du Sopatros successeur de Jamblique et sans doute auteur, lui aussi, d'œuvres philosophiques — dont on comprend par la correspondance de Libanius[41] qu'il était, à cette époque, une des personnalités marquantes d'Apamée et qu'il disposait de grands moyens financiers puisqu'il avait offert à la ville, en 361, des Jeux Olympiques mémorables[42]. La correspondance de Julien laisse entrevoir par ailleurs que la famille de Sopatros était intimement liée à l'empereur[43]. Rien ne s'oppose donc, me semble-t-il, à voir en Sopatros le généreux responsable des embellissements de cette école qu'avaient si brillamment illustrée son père et le maître que ce dernier avait lui-même accueilli à Apamée, le divin Jamblique cher à Julien[44].

L'installation d'un édifice chrétien important, recouvrant le bâtiment antérieur comme pour en oblitérer le souvenir, constitue enfin un dernier argument — et non des moindres — en faveur de l'identification de l'édifice aux mosaïques avec la célèbre école néo-platonicienne.

extrait de : *Dialogues d'histoire ancienne*, XVIII, 1992, pp. 281-291.

---

38. J. BALTY (éd.), *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1973-1979. Aspects de l'architecture domestique d'Apamée* (Bruxelles, 1984).
39. J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur, *Dial. hist. anc.*, I, 1974, pp. 277-278.
40. Sur Sopatros le Jeune, cf. A. H. M. JONES, J. R. MARTINDALE, J. MORRIS, *The Prosopography of the Later Roman Empire*, I. *AD 260-295* (Cambridge, 1971), pp. 846-847.
41. Sur la correspondance de Libanius relative à Sopatros, cf. O. SEECK, s.v. *Sopatros* 12, in : *RE*, 2e sér., V (1927), col. 1007.
42. LIBANIUS, *ep.*, 577, 582, 1309 (éd. Förster X, pp. 604-605, 610 ; XI, pp. 258-259).
43. JULIEN, *ep.*, 98 (éd. Bidez p. 182) : en route pour la Perse, Julien est reçu à Hiérapolis par le beau-frère de Sopatros.
44. LIBANIUS, *orat.*, XVIII 187 (éd. Förster II, pp. 318-319).

POSTFACE

Puisque la publication du présent livre me donne l'occasion de réunir quatre des nombreux articles que nous avons consacrés, Jean Ch. Balty et moi-même, ensemble ou séparément, aux mosaïques découvertes sous la cathédrale d'Apamée[1], peut-être n'est-il pas inutile de rappeler qu'à travers ces études éparses, c'est une démarche en devenir permanent que nous avons menée, corrigeant de ci de là, complétant et nuançant notre pensée, au fur et à mesure que progressait notre recherche. Notre désir était de porter le plus rapidement possible à la connaissance de la communauté scientifique une série de documents qui nous paraissaient importants, nous réservant de reprendre tous les fils du raisonnement en un exposé ultérieur[2]. Mais si cette synthèse définitive n'a pas encore vu le jour, du moins la réunion de ces quelques articles fait-elle apparaître clairement déjà les points forts de notre démonstration.

Aussi convient-il, pour être complet, de s'interroger maintenant sur l'apport original de l'exégèse érudite — mais d'un tissu assez lâche — récemment proposée par M.-H. Quet[3].

Après un historique circonstancié de notre propre itinéraire, l'auteur s'attache à démontrer, en un premier temps, que "l'image d'Apamée n'est pas un récit, [qu'] elle n'illustre pas telle ou telle scène particulière de l'épopée"[4]. Nous n'en avions, quant à nous, jamais douté et je m'en exprimais clairement dès 1988 : "De même que le tableau figurant Ulysse avec Pénélope et Euryclée n'illustre pas à proprement parler une scène précise de l'*Odyssée*, mais rappelle de manière générale les retrouvailles des deux héros, ainsi la danse des servantes ne se rattache-t-elle pas non plus à un passage bien défini du poème et traduit-elle simplement une ambiance"[5]. M.-H. Quet parle d'une "condensation, comparable à celle du rêve" ; nous avons dit aussi "évocation"[6]... Nous n'avons pas davantage

---

1. Pour l'essentiel de la bibliographie antérieure, cf. J. et J. Ch. BALTY, Un programme philosophique sous la cathédrale d'Apamée : l'ensemble néo-platonicien de l'empereur Julien, in : *Texte et image* (Paris, 1984), pp. 167-176 (ici même, pp. 265-273) ; J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, in : *Mélanges P. Lévêque*, I (Besançon-Paris, 1988), pp. 17-32 (ici même, pp. 317-331) ; EAD., Nouvelles remarques sur les mosaïques de Palmyre, in : *Etudes et travaux*, XV (Varsovie, 1990), pp. 37-43 (ici même, pp. 333-340) ; EAD., Les "Thérapénides" d'Apamée : textes littéraires et iconographie, *Dial. hist. anc.*, XVIII, 1992, pp. 281-291 (ici même, pp. 299-305).
2. Pour l'état actuel de la question, cf. ici même pp. 42-46. Celui-ci devrait, à l'avenir, dispenser de retourner systématiquement aux premiers balbutiements de notre interprétation.
3. M.-H. QUET, Naissance d'image : la mosaïque des Thérapénides d'Apamée de Syrie, représentation figurée des connaissances encycliques, "servantes" de la philosophie hellène, *Cahiers du Centre G. Glotz*, IV, 1993, pp. 129-187.
4. M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 143.
5. J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, *loc. cit.*, p. 20.
6. Cf. notamment, J. Ch. BALTY, Nouvelles mosaïques du IVe siècle sous la "cathédrale de l'est", in : *Colloque Apamée de Syrie*, II (Bruxelles, 1972), p. 165 ; J. BALTY, La mosaïque en Syrie, in :

prétendu trouver une "ressemblance avec les fresques pompéiennes qui semblent toutes avoir été des scènes d'intérieur"[7] : la référence aux peintures du *Macellum* de Pompéi et de la *Casa dei Dioscuri* ne visait qu'à confirmer l'identification iconographique, alors toute récente, de chacun des personnages, dans un premier article où s'ébauchait à peine notre interprétation[8]. On s'étonnera donc de lire sous la plume de M.-H. Quet : "Quoi qu'on en ait dit (c'est moi qui souligne), le pavement d'Apamée ne dérive donc pas du schéma iconographique habituel et traditionnel de l'entretien d'Ulysse et de Pénélope, tel qu'il est connu par la peinture pompéienne, puisque (*sic*) aucun des trois exemples connus ne montrent (*sic*) les époux dans les bras l'un de l'autre". Nous l'avions certes remarqué[9] et n'avons d'ailleurs rien écrit qui touche à la continuité d'un même "schéma iconographique".

Le deuxième point qui intéresse l'auteur concerne évidemment l'interprétation des Thérapénides. Sur la base des mêmes textes que ceux qui précisément fondent ma lecture de la scène[10] — mais tout à fait indépendamment —, M.-H. Quet voit dans l'image d'Apamée une valorisation des "Servantes", symbole des connaissances encycliques : "Leur nom même, subalterne, de "Servantes" est devenu un titre presque glorieux, puisque cette légende est mise, à Apamée, sur le même plan que celle des deux autres tableaux aux noms prestigieux, qui s'intègrent dans le même ensemble mosaïqué..."[11]. La raison alléguée ici ne convainc pas : les inscriptions qu'on trouve sur les tableaux d'Apamée ne peuvent être considérées comme des "légendes" ou "titres" apposés aux scènes ; elles servent à identifier des personnages (à côté de *Kallos*, il y avait [*Char*]*is* et toute une série d'autres ; sur la mosaïque des Néréides qui fait aussi partie du même ensemble chaque personnage a son inscription) ou à attirer l'attention sur une particularité qui les concerne (c'est le cas de Socrate et des Thérapénides[12]). Toutes ces inscriptions ne peuvent donc, à mon sens, être mises sur le même pied. Par ailleurs, la superficie plus vaste qu'occupent les Servantes sur

---

Archéologie et histoire de la Syrie (Saarbrücken, 1989), p. 493. — On notera que, même au début, lorsque nous avons utilisé le verbe "illustrer", c'était toujours en faisant référence aux "Retrouvailles d'Ulysse et de Pénélope" de manière générale et non à des scènes précises de l'*Odyssée*, pour la raison très simple qu'aucune d'elles ne correspond exactement à l'image apaméenne. Nous avions, du reste, saisi tout de suite que la scène devait être lue "au second degré" (J. Ch. BALTY, *loc. cit.*, p. 171 ; J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles, 1977, pp. 76-77). On comprendra donc qu'il s'agit ici d'une querelle de mots, sans véritable objet.

7. M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 144.
8. J. Ch. BALTY, *loc. cit.*, p. 166.
9. Les peintures pompéiennes décrites en détail par M.-H. Quet (pp. 144-146) nous étaient parfaitement connues, puisque ce sont précisément celles citées par J. Ch. BALTY, *loc. cit.*, n. 1 p. 166.
10. J. BALTY, Les "Thérapénides", *cit.*, pp. 284-288 ; M.-H. QUET, *loc. cit.*, pp. 149-151. Les deux recherches ont été menées parallèlement, sans se connaître ; le hasard a fait que les deux articles sont sortis presque en même temps, mais avec des conclusions totalement différentes sur la signification à donner aux Thérapénides.
11. M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 153.
12. On pourrait gloser de manière assez simple : "Attention, quoi qu'il en semble, il s'agit bien de Socrate !" ou "Attention, quoi qu'il en semble, il s'agit bien de servantes !".

le tableau — élément dont nous avions nous-mêmes fait état[13] avant de découvrir les textes qui éclairent la signification de l'ensemble — n'est pas à interpréter ici comme un signe de plus grande importance, mais doit être tout simplement fonction du plus grand nombre de figures à représenter. La scène essentielle est au contraire celle qui prend le moins de place, mais revêt un maximum d'intensité et de concentration, celle des Retrouvailles.

La longue analyse à laquelle se livre ensuite M.-H. Quet, tant du traité de Philon d'Alexandrie que de celui de Maxime de Tyr, n'a d'autre but que de montrer l'absence d'opposition, chez ces auteurs, entre Pénélope et ses servantes, c'est-à-dire entre la Philosophie et les "connaissances encycliques", pour en conclure qu'il en allait de même sur l'image apaméenne[14]. Or, que "donne à voir" la mosaïque, si minutieusement décrite par l'auteur ? Un petit groupe de trois personnages, refermé sur lui-même et orienté vers la gauche, auquel se juxtapose — ou plus exactement s'oppose — une ronde de danseuses tournées presque toutes vers la droite et regardant ailleurs. A ce détail près qu'un passage, à peine visible, est ménagé entre les deux scènes — puisque la ronde ne se referme pas —, les deux groupes s'ignorent totalement[15]. Aussi ne puis-je souscrire à la conclusion de M.-H. Quet selon laquelle "la mosaïque des Thérapénides nous fait découvrir [...] que tout homme peut imiter Ulysse, le paradigme de l'humaine condition, et, parcourant le cycle des Connaissances encycliques — au lieu d'errer sur les mers (c'est moi souligne) —, accéder comme le héros d'Homère à la Philosophie". Nul doute qu'Ulysse, "paradigme de l'humaine condition"[16], soit ici proposé en modèle[17], mais je ne vois aucune raison d'affirmer que l'image d'Apamée soit pour autant une incitation à goûter aux charmes des Servantes/Connaissances, puisqu'Ulysse est, au contraire, figuré dans les bras de Pénélope/Philosophie. C'est donc bien la seule philosophie qu'il faut rechercher, si l'on ne veut pas ressembler aux prétendants qui, ne pouvant avoir la maîtresse, se satisfont des servantes et c'est à la lumière de ce *topos* de l'exégèse homérique que l'on interprétera la mosaïque des Thérapénides ; et point n'est besoin de souligner l'absence des prétendants sur l'image[18] : pourquoi y seraient-ils représentés puisque, de toute manière, la voie qu'ils montrent est celle qu'il ne faut pas suivre...Je reste donc persuadée, pour ma part, que l'inscription ΘΕΡΑΠΕΝΙΔΕΣ n'est pas le titre général du tableau et qu'elle n'est pas qu'en apparence "dépréciative"[19] ; elle désigne les connaissances encycliques comme des servantes au sens propre du terme[20]. Cette inscription n'est pas valorisante ; elle est, au contraire, l'expression d'une réticence ; elle est exhortation à la prudence. C'est d'ailleurs

13. J. et J. Ch. BALTY, Un programme philosophique, *cit.*, p. 171 (ici même, p. 269).
14. M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 159.
15. Cf. déjà, pour une notation en ce sens : J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, *cit.*, p. 20 (ici même, p. 278).
16. Cf. déjà J. Ch. BALTY, *loc. cit.*, p. 171 (d'après les sources néo-platoniciennes).
17. Cf. déjà J. BALTY, Les "Thérapénides", *cit.*, p. 288 (ici même, p. 303)
18. M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 153.
19. Cf. *ibid.*, p. 166.
20. Mais au second degré cependant : les connaissances encycliques *servent* à atteindre la Philosophie mais ne peuvent, en aucun cas, constituer un but en soi. Ceci est d'ailleurs conforme au contexte odysséen, où les servantes, amies des prétendants, s'opposent à Ulysse : cf. J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, *cit.*, p. 20 (ici même, p. 277).

le même message de prudence — sinon de défiance — qu'on rencontre aussi dans le *De Congressu* de Philon : "Certains se laissent prendre aux philtres[21] des servantes comme à un appât (c'est moi qui souligne) et négligeant la maîtresse, la Philosophie, ils vieillissent les uns parmi les poèmes, d'autres parmi les figures, d'autres parmi les mélanges de tons, d'autres en mille occupations encore, sans pouvoir revenir leur épouse légitime". Contrairement à ce qu'écrit M.-H. Quet[22], Philon n'accorde donc pas toujours "la même importance aux disciplines-servantes qu'à la philosophie". En définitive, je maintiens telle quelle la conclusion de mon article des *Dialogues d'histoire ancienne* : "Ainsi, si l'ἐγκύκλιος παιδεία est bénéfique — et même nécessaire — comme moyen d'arriver à la philosophie, elle est connotée négativement en tant que fin en soi. C'est de cette manière nuancée qu'à la lumière des différents témoignages rassemblés ici, on interprétera le thème des Thérapénides. Quant à l'ensemble du tableau, il offre la traduction en image d'un idéal qui fixe, au sage digne de ce nom, Ulysse comme modèle et la philosophie comme objet essentiel de sa quête"[23].

Notons, à ce point du développement, que si les connaissances encycliques sont susceptibles de conduire à la philosophie — en dépit de leur nature essentiellement différente[24]—, c'est qu'elles appartiennent cependant, les unes et l'autre, à un même univers : sur la mosaïque apaméenne, les danseuses évoluent, en effet, dans un "jardin clos" qui communique seulement avec l'entrée du palais où se tient Pénélope. On reconnaîtra ici à M.-H. Quet le mérite d'avoir attiré l'attention sur le haut mur qui ferme la composition à droite[25]. Isolant la scène du monde extérieur, ce mur crée un espace privilégié, réservé — à mon sens — au petit nombre des sages en quête d'éternité, à ceux qui, comme Ulysse, cherchaient Pénélope et à qui était destinée l'image. Ce mur est assurément important. Mais je ne saurais suivre M.-H. Quet dans les conclusions subtiles qu'elle prétend tirer de cette observation : "Constatons seulement ici [...] qu'il y eut sans doute, à Apamée, lors de l'élaboration de ce décor, volonté de marquer, sinon une exclusion, du moins une séparation, voire un souci d'isolement et de clôture entre la culture hellène et celle qui ne l'était pas ..." et d'enchaîner sur la lutte idéologique entre les valeurs de l'hellénisme et celles du christianisme[26]. On ne peut certes préjuger de ce qu'avait dans l'esprit le créateur de la deuxième moitié du IVe siècle, ni le commanditaire. Mais on peut affirmer, en tout cas, que l'image elle-même, prise isolément, ne comporte aucune allusion à ce débat. Le long développement consacré par l'auteur aux apologistes et écrivains chrétiens[27] me paraît dès lors inutile.

---

21. L'expression est caractéristique et correspond tout à fait au charme (au sens fort du terme) qui se dégage de la scène de danse sur la mosaïque d'Apamée. Les connaissances encycliques opèrent sur l'âme comme un charme, comme un philtre, un appât, dont il faut se défier.
22. M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 156.
23. J. BALTY, Les "Thérapénides", *cit.*, p. 288 (ici même, p. 303).
24. Sur cette antinomie, cf. aussi M. ALEXANDRE, introduction à *Philon d'Alexandrie. De congressu eruditionis gratia* (Paris, 1967), p. 64.
25. On lui saura également gré d'avoir esquissé, en terminant son article, la survie de ce "jardin clos" dans l'iconographie médiévale : M.-H. QUET, *loc. cit.*, pp. 184-187.
26. M.-H. QUET, *loc. cit.*, pp. 174-175.
27. *Ibid.*, pp. 167-173.

Un autre point encore vaut qu'on s'y arrête. L'existence, dans l'Apamée de la deuxième moitié du IVe siècle, d'un milieu fortuné, attaché aux valeurs de la *paideia* hellène — milieu sur lequel nous avions nous-mêmes insisté à diverses reprises[28]— amène M.-H. Quet "à remettre en cause la thèse de J. et J. Ch. Balty sur le rôle de commanditaire de l'empereur Julien"[29]. A vrai dire, je ne vois pas de lien de cause à effet entre les deux propositions ... La possibilité de trouver d'autres "candidats"-commanditaires n'exclut pas que Julien ait pu, lui aussi, jouer ce rôle ! Ce qui nous avait, du reste, conduits à formuler cette hypothèse, c'était l'étude d'une autre mosaïque du même ensemble (la mosaïque de la couronne), à laquelle M.-H. Quet ne fait pas la moindre allusion et dont les implications profondes nous avaient semblé bien proches de certains écrits de Julien, et notamment de l'*Epître à Thémistius* ou du *Second Panégyrique de Constance*[30]. Qu'on me permette de rappeler ce que nous écrivions alors à ce sujet :"Symbole de victoire sans doute, la couronne de la mosaïque est en fin de compte la couronne même de l'empereur, cette couronne qui ne suffit pas à faire le roi, mais dont la responsabilité un moment l'effraie ; et c'est bien elle qu'il offre en quelque sorte, peu après le début de son règne, dans ce «sanctuaire» apaméen du néo-platonisme, en gage de modération. Elevé à la tête de l'empire, l'empereur se considère comme placé à la tête des philosophes dont il se réclame (c'est moi qui souligne) et fait l'éloge de Socrate «qui avait refusé la contemplation pour s'attacher à la vie active» avant de conclure : «tous ceux que sauve aujourd'hui la philosophie sont redevables à Socrate de leur salut»"[31]. Ce passage montre clairement, je pense, de quelle manière nous envisagions le rapport de Julien aux pavements d'Apamée : ce n'est certainement pas à une "politique offensive qui ne transparaît pas dans les mosaïques"[32] que nous songions ! En désignant Julien, nous avions en vue — c'est évident — non pas l'empereur comme détenteur de l'autorité politique, mais l'empereur philosophe. C'est à nouveau affaire de mots ... On remarquera d'ailleurs que, dans mon dernier article sur la question, j'ai moi-même renoncé à l'hypothèse de Julien-commanditaire, en arguant de ce que la procédure normale serait plutôt l'offrande d'un évergète, en l'honneur du souverain pour évoquer des thèmes qui sont chers à celui-ci, qu'une offrande du souverain lui-même : j'ai proposé comme candidat possible Sopatros le Jeune[33] mais ce pourrait être aussi bien l'un des innombrables Apaméens encore païens dont nous ignorons aujourd'hui jusqu'au nom !

Que représente donc cet ensemble de mosaïques, tel que nous le connaissons actuellement tout au moins[34] ? Il ne s'agit certainement pas d'une "œuvre résolument politique

---

28. Cf. déjà J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur, *Dial. hist. anc.*, I, 1974, pp. 267-268 ; et, en dernier lieu, J. BALTY, Les "Thérapénides", *cit.*, p. 290 (ici même p. 305)
29. M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 175.
30. J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée, *cit.*, pp. 275-277.
31. *Ibid.*, p. 276.
32. M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 176.
33. J. BALTY, Les "Thérapénides", *cit.*, p. 290 (ici même p. 305).
34. M.-H. Quet mène son analyse comme si l'on avait affaire à un "ensemble fini", ce qui est loin d'être le cas. Plusieurs panneaux ont été, en effet, détruits par l'implantation de la cathédrale ; plusieurs autres sont encore cachés sous l'éboulement de la voûte. Il est donc prématuré de tirer des conclusions générales.

suscitée par l'empereur Julien"[35] : nous ne l'avons jamais ni pensé, ni écrit. Ces mosaïques sont, avant tout, l'illustration d'un programme philosophique néo-platonicien[36] ; remontant à la deuxième moitié du IVe siècle, elles sont évidemment marquées par le climat intellectuel de l'époque, imprégnées des valeurs traditionnelles de l'hellénisme et teintées de résistance au christianisme (par la récupération d'images notamment) ; nous n'avons jamais rien dit d'autre. Parlera-t-on véritablement d'un "manifeste"[37], comme le fait M.-H. Quet ? Je n'en suis pas sûre. Les images semblent tout simplement l'expression des idéaux d'une certaine classe à une période déterminée. Ces idéaux se sont confondus, pendant un court moment — mais d'une rare intensité —, avec ceux de l'empereur lui-même. Nous sommes parfaitement conscients qu'ils avaient existé avant lui et ont continué à exister après lui ; il n'en demeure pas moins que l'époque de son règne aura constitué, dans des années difficiles, une oasis particulièrement favorable à leur expression[38].

Mais à propos des images elles-mêmes, un autre problème encore surgit, sur lequel je voudrais m'attarder au passage. M.-H. Quet laisse entendre à plusieurs reprises que l'image des connaissances/servantes est née à Apamée, au IVe siècle de notre ère, avec la mosaïque des Thérapénides[39]. Aucun argument ne fonde cette affirmation et il serait de bonne méthode de raisonner autrement. Nous dirons donc que le hasard nous a conservé, sous la cathédrale d'Apamée, un exemple de la mise en image d'un *topos* de l'exégèse homérique bien attesté depuis longtemps en littérature ; cet exemple date du IVe siècle, mais s'inspire sans doute d'un prototype plus ancien — qu'il reproduit à l'identique ou interprète de manière originale, on ne peut le savoir. Et cet exemple est, par hasard, unique : on ajoutera que si le creusement ultérieur d'une tombe chrétienne (que M.-H. Quet qualifie de "traces d'un incendie antique"[40]), qui a endommagé la partie inférieure gauche de la scène, avait affecté plutôt la partie supérieure droite, l'inscription ΘΕΡΑΠΕΝΙΔΕΣ aurait disparu et moins d'encre assurément eût coulé ! La réalisation d'un programme iconographique comme celui d'Apamée constitue indéniablement une œuvre originale, mais évidemment créée sur la base de modèles antérieurs ; vu l'état lacunaire de la documentation conservée, on ne peut pas évaluer du tout la part de tradition et celle d'innovation[41].

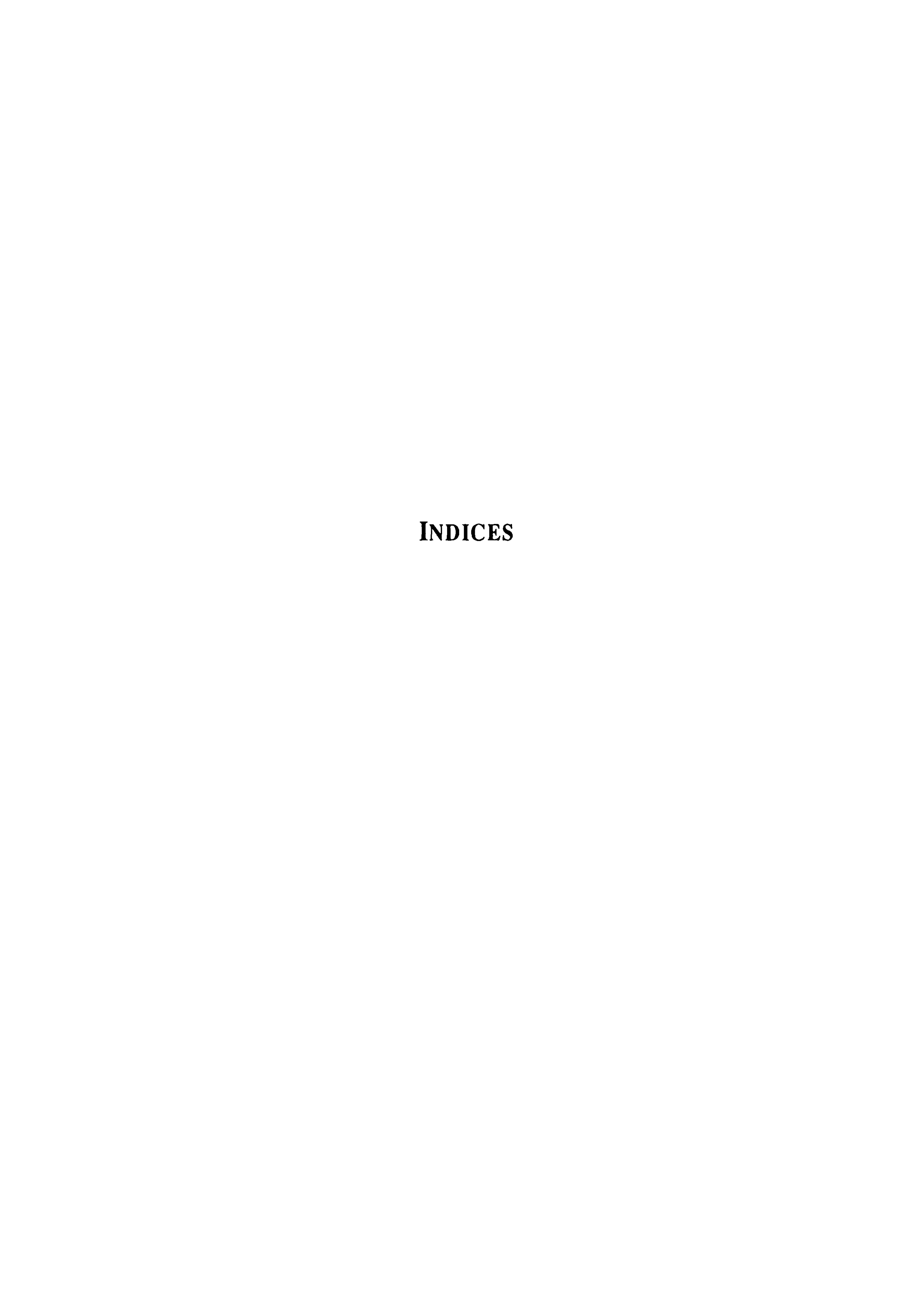
---

35. Pour reprendre les termes mêmes de M.-H. Quet (p. 177) dans un passage où elle nous attribue implicitement cette opinion.
36. Cf. notamment le titre que nous avions donné, il y a plus de dix ans, à notre communication au colloque *Texte et image* : "Un programme philosophique sous la cathédrale d'Apamée : l'ensemble néo-platonicien de l'empereur Julien" (ici même, p. 265).
37. M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 177.
38. Nous n'avons jamais nié "que le néo-platonisme [fût] susceptible de s'opposer victorieusement au christianisme par la force de ses enseignements plutôt que par la volonté du prince" (c'est moi qui souligne) ; contrairement à ce qu'écrit M.-H. Quet (p. 183), il n'y a pas de débat à ce sujet (nous n'avons jamais ni pensé ni écrit que le programme néo-platonicien avait été *imposé* par Julien ; nous avons émis l'hypothèse qu'il avait pu être *offert* par lui).
39. *Ibid.*, pp. 152, 177, 179, 184.
40. M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 148.
41. A ce sujet, cf. Ph. BRUNEAU, Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles ?, *Rev. arch.*, 1984, pp. 267-269.

Accompagnée de considérations subjectives sur la "qualité artistique" de la mosaïque, l'interprétation de la scène des Thérapénides comme "la première étape de la quête par l'âme de la Beauté sensible"[42] se fonde sur l'affirmation — non démontrée — de la valorisation des connaissances/servantes et ne tient pas compte du volet le plus important du tableau, à savoir la rencontre de l'âme humaine (Ulysse) avec la Philosophie (Pénélope). On se trouve donc déjà ici dans le domaine de la "remontée intellectuelle" vers la Beauté, qui est développée à un autre niveau dans la mosaïque de Socrate et des Sages[43]. Quant à l'accès de l'âme à l'immortalité, il est figuré ailleurs dans le programme, comme j'en ai développé l'idée dans deux articles successifs[44], sur la mosaïque des Néréides où Cassiopée victorieuse symbolise l'âme s'identifiant à la Beauté : M.-H. Quet reprend simplement à son compte cette interprétation, sans qu'aucun de ces articles antérieurs ne soit cité[45]. On s'en étonnera.

Soulignons pour terminer que l'auteur a réuni, dans l'ensemble, un gros dossier de textes antiques. A l'exception de l'interprétation valorisante des Thérapénides — propre à M.-H. Quet —, cette masse de citations ne fait toutefois que confirmer les lignes essentielles d'une exégèse qui était déjà construite. Sans doute, est-il plus facile de broder quand la trame est déjà sur le métier... Dans le contexte de ces commentaires autour de Pénélope, il convenait peut-être bien de le rappeler.

42. M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 180.
43. Cf. J. et J. Ch. BALTY, Julien et Apamée, *cit.*, p. 276.
44. J. BALTY, Iconographie et réaction païenne, *cit.*, pp. 17-32 (ici même, pp. 275-289) ; EAD., Nouvelles remarques sur les mosaïques de Palmyre, *cit.*, pp. 37-43 (ici même, pp. 291-297) ; on se reportera aussi à la synthèse à ce sujet, ci-dessus pp. 42-46.
45. M.-H. QUET, *loc. cit.*, p. 183.

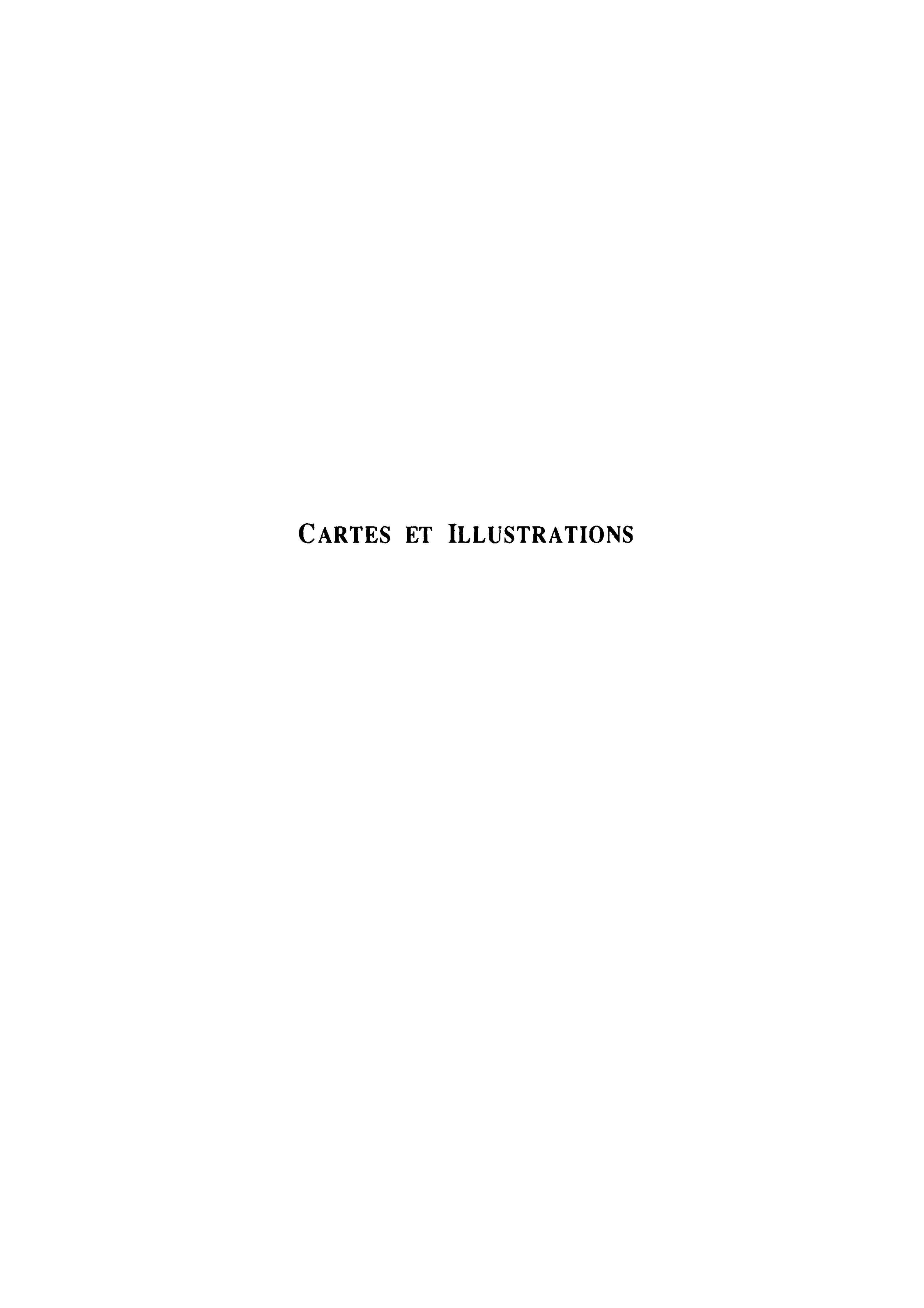


INDICES

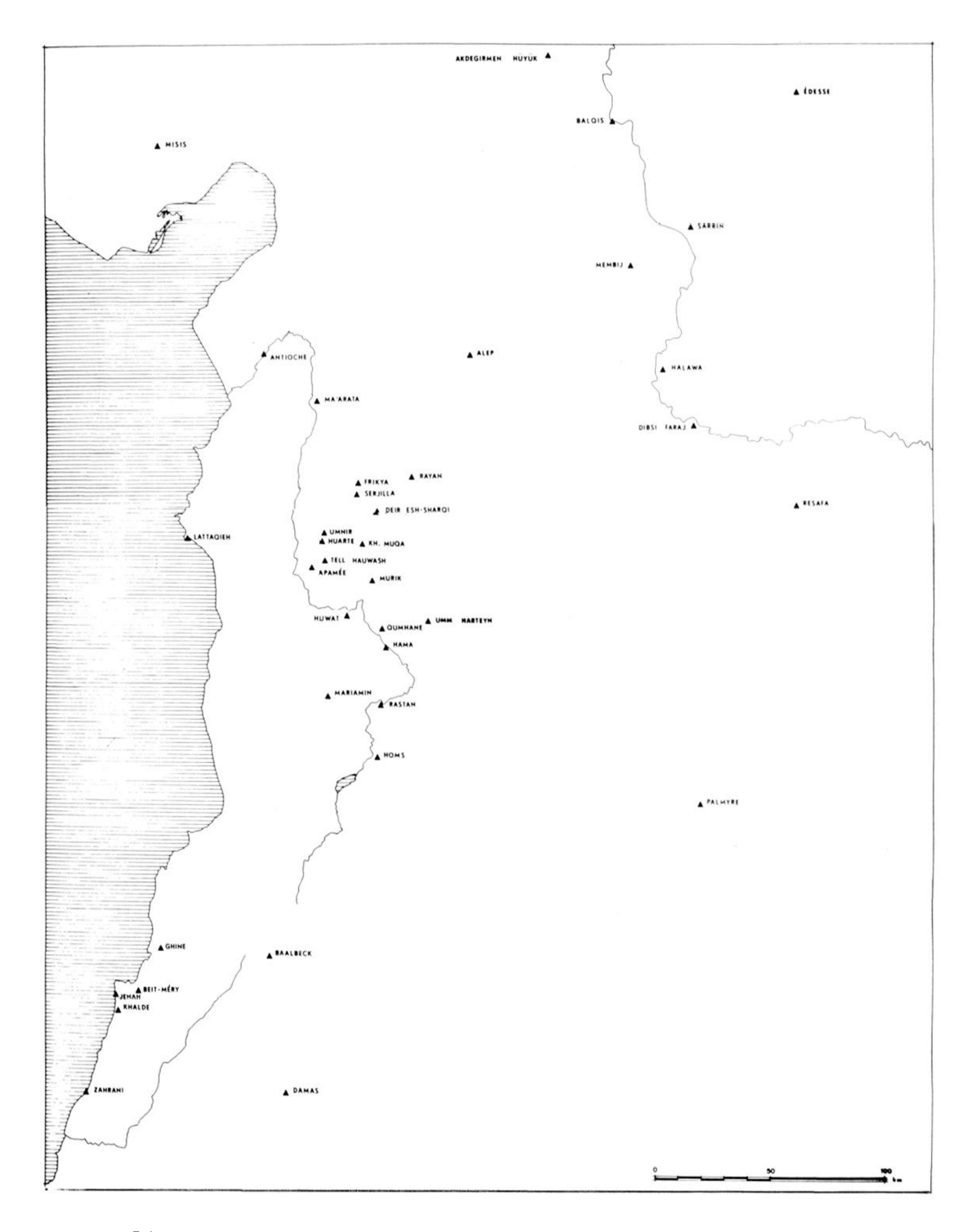
Index des noms de lieux

Index des noms de personnes et de personnifications

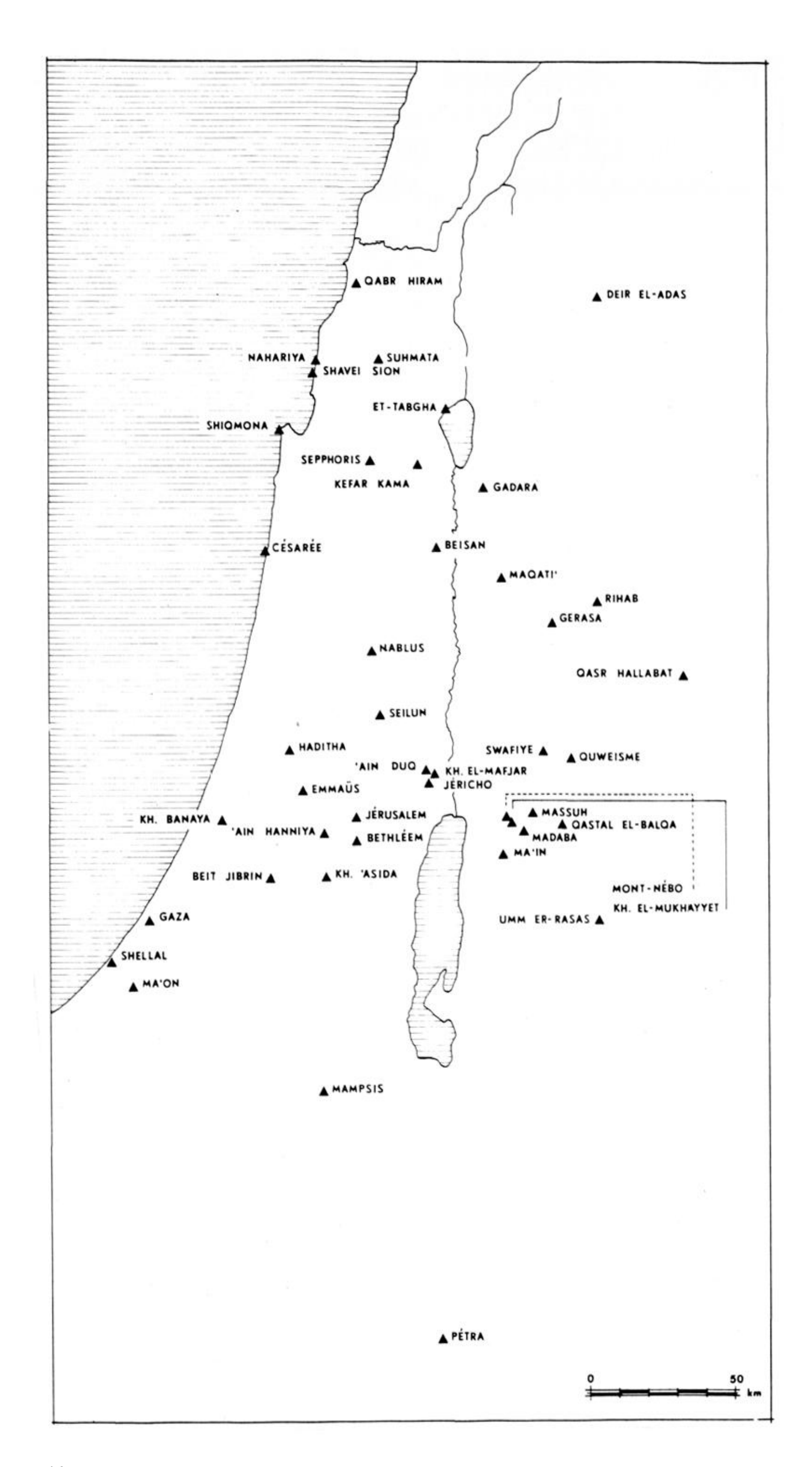
N.B.: cet index ne reprend pas les noms de personnages apparaissant uniquement dans le titre ou le nom d'une œuvre qui ne serait pas spécialement envisagée du point de vue de l'iconographie (ex.: "maison d'*Iphigénie*" ou "diptyque de *Stilichon*" dans une énumération de parallèles chronologiques ou stylistiques).



Cartes et Illustrations

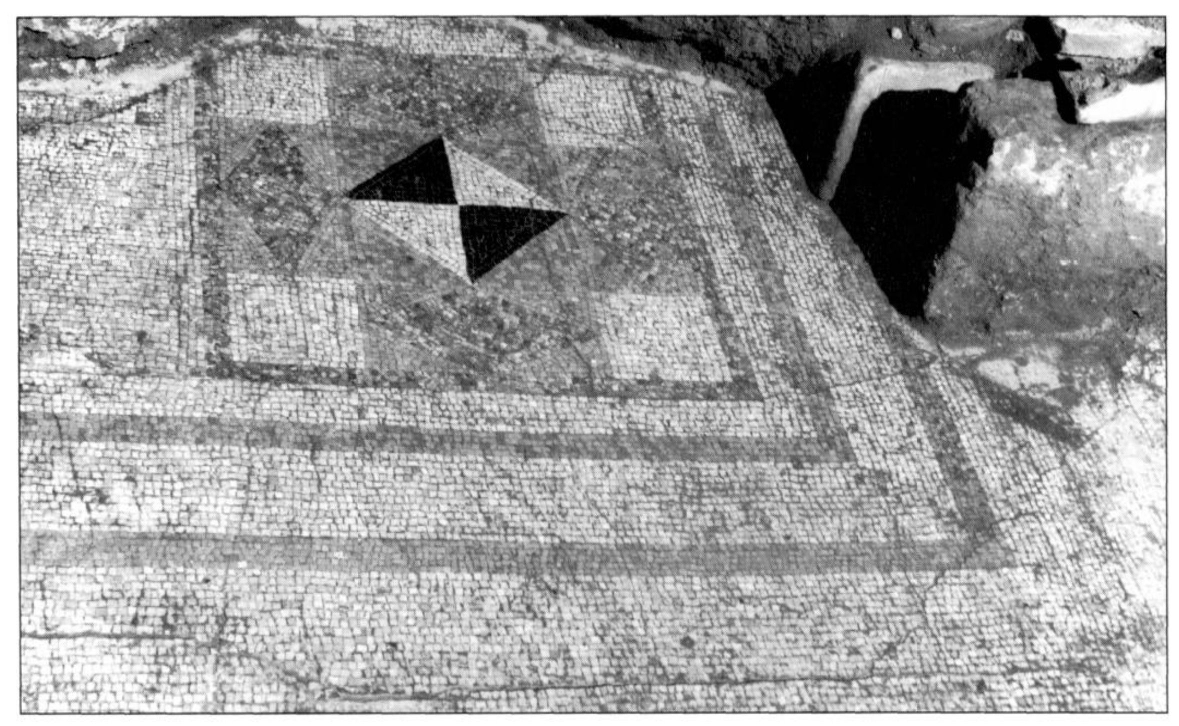


Principales découvertes de mosaïques dans les provinces de Cilicie, de Commagène, d'Osrhoène et de Phénicie.



Principales découvertes de mosaïques dans les provinces d'Arabie, de Phénicie et de Palestine.

PLANCHE I

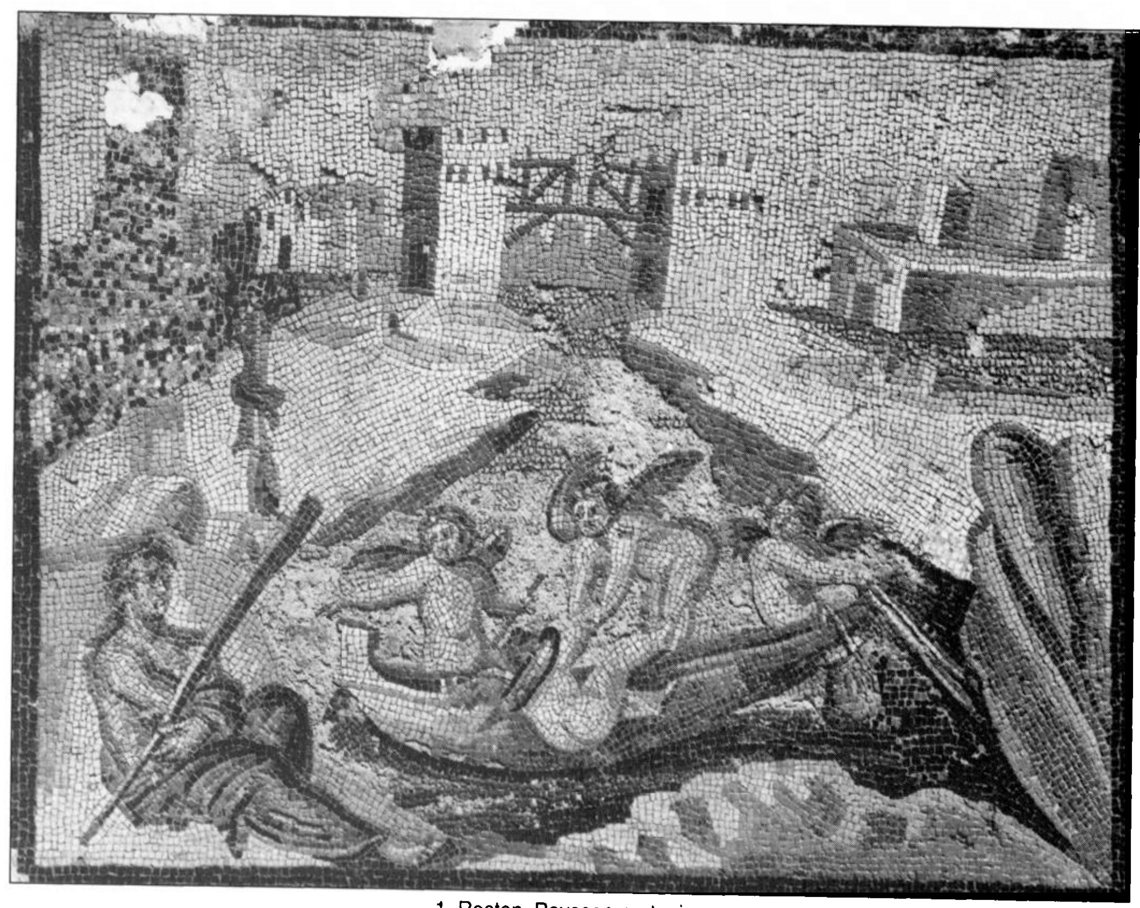


1. Apamée. Edifice au *triclinos* (état antérieur), mosaïque-tapis.



2. Ghillineh. Dieu-fleuve (Nil ?).

PLANCHE II

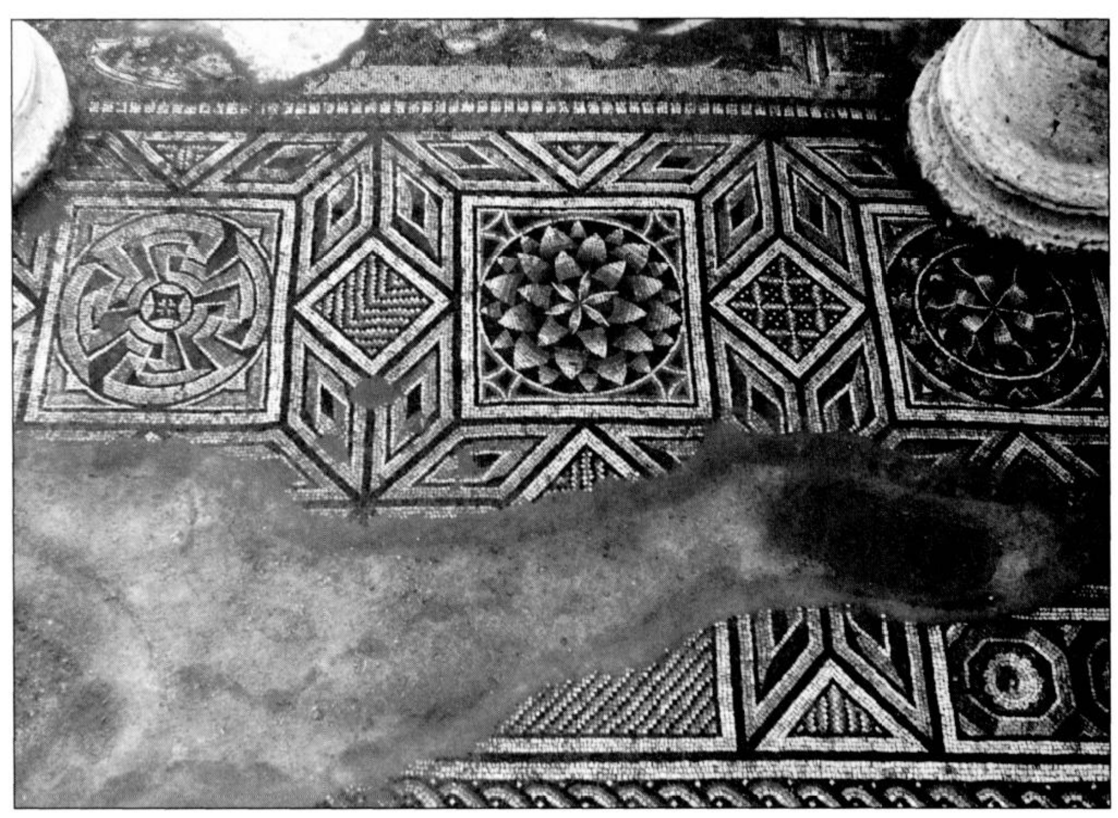


1. Rastan. Paysage portuaire.



2. Rastan. Paysage portuaire : masque de la bordure.

PLANCHE III



1. Apamée. Maison aux colonnes bilobées : décor géométrique.



2. Palmyre. Maison d'Achille, Achille chez Lycomède : détail.

PLANCHE IV



1. Bishapur. Mosaïque de l'*iwan*.



2. Shahba. Mosaïque de Dionysos et Ariane.



3. Bishapur. Mosaïque de l'*iwan*. joueuse de harpe.

PLANCHE V

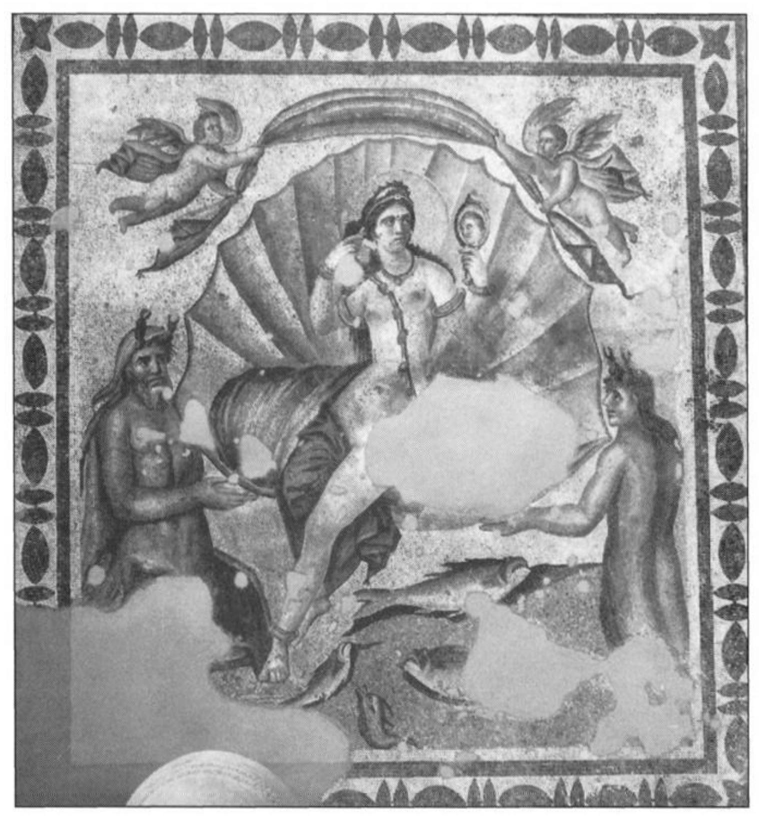


1. Edesse. Mosaïque de Moqimu.



2. Edesse. Mosaïque de la Couche funéraire.

PLANCHE VI



1. Shahba. Mosaïque d'Aphrodite à sa toilette.



2. Shahba. Mosaïque d'Artémis au bain.

PLANCHE VII



1. Shahba. Mosaïque d'Artémis au bain.



2. Shahba. Mosaïque des Divinités de la fécondité.



2. Shahba. Mosaïque des Divinités de la fécondité : rinceau de la bordure.

PLANCHE VIII



1. Shahba. Mosaïque du Banquet nuptial (?).

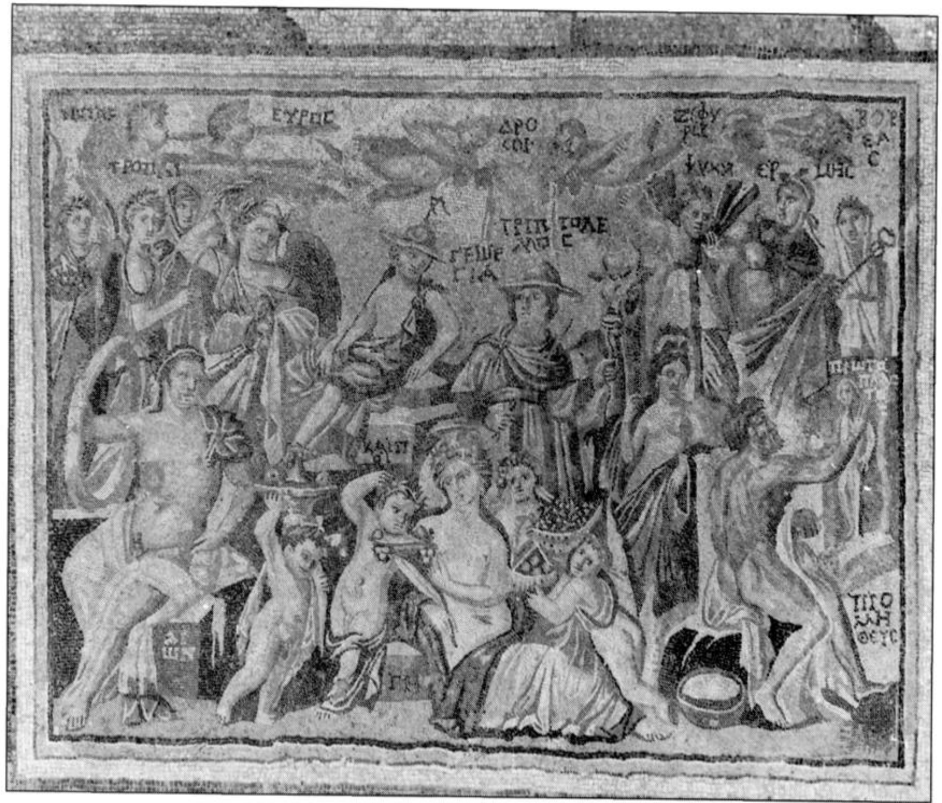


2. Shahba. Mosaïque de Pélops et Hippodamie.

PLANCHE IX

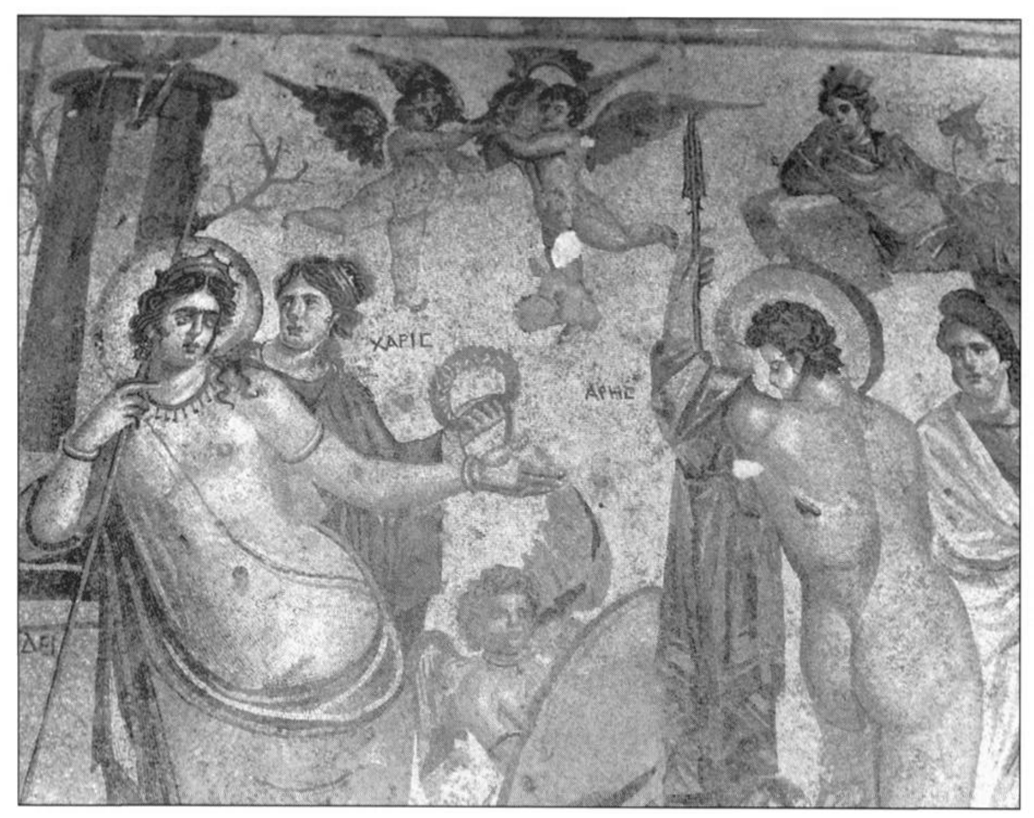


Shahba. Mosaïque d'*Euteknia*, *Philosophia* et *Dikaiosyné*.



2. Shahba. Mosaïque cosmologique.

PLANCHE X



Shahba. Mosaïque d'Aphrodite et Arès.



2. Shahba. Mosaïque de Téthys.

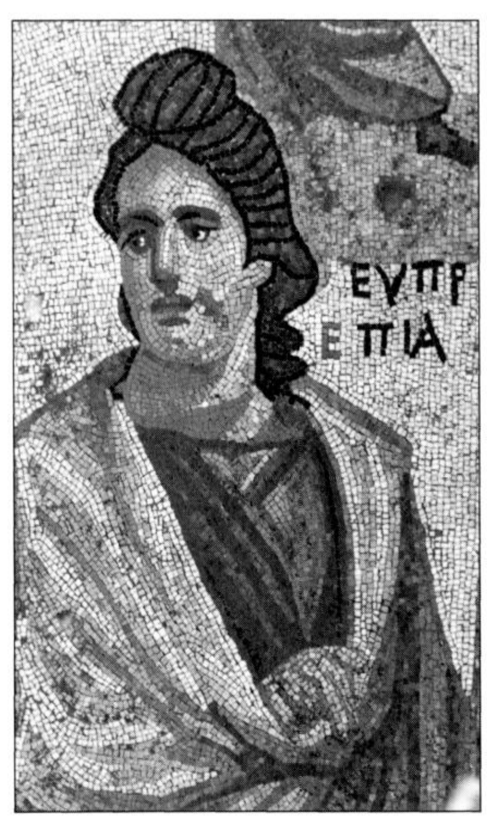
PLANCHE XI



Shahba. Mosaïque de Dionysos et Ariane.



2. Shahba. Mosaïque de Dionysos et Ariane.



3. Shahba. Mosaïque d'Aphrodite et Arès.

PLANCHE XII



1. Shahba. Mosaïque d'Orphée charmant les animaux.



2. Tarse. Mosaïque d'Orphée charmant les animaux.

PLANCHE XIII

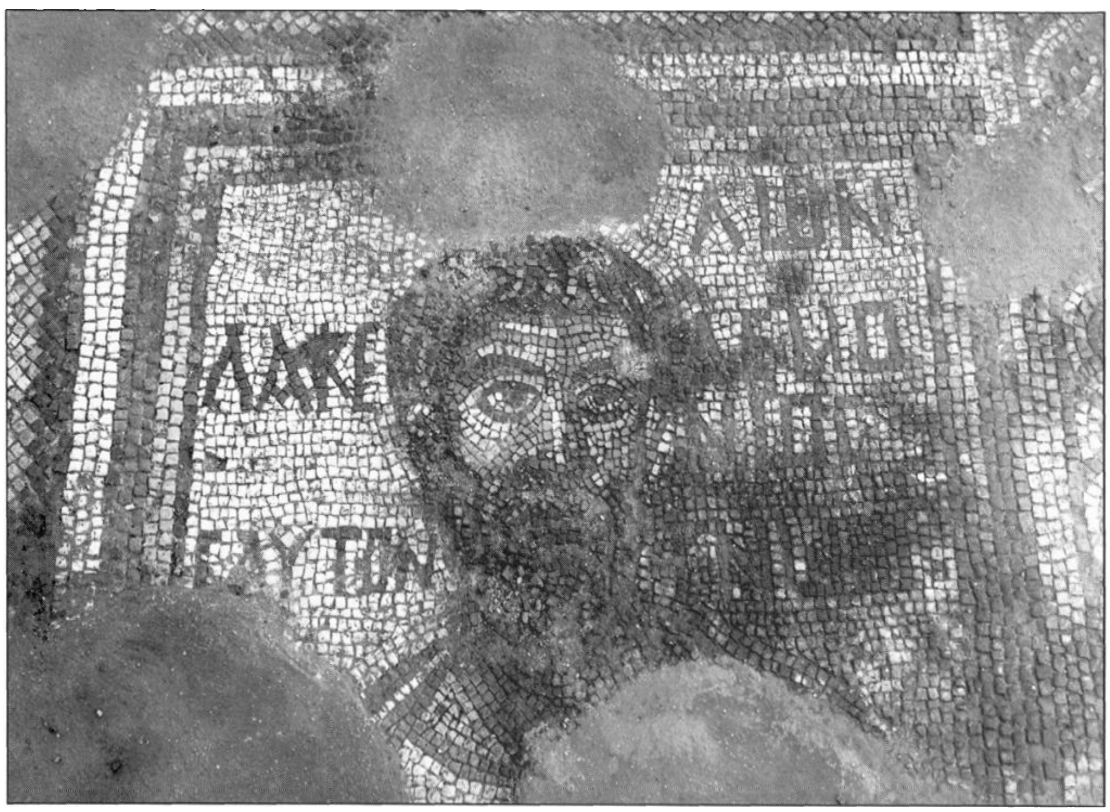


1. Shahba. Mosaïque d'Aphrodite et Arès : détail de la tête d'Aphrodite.

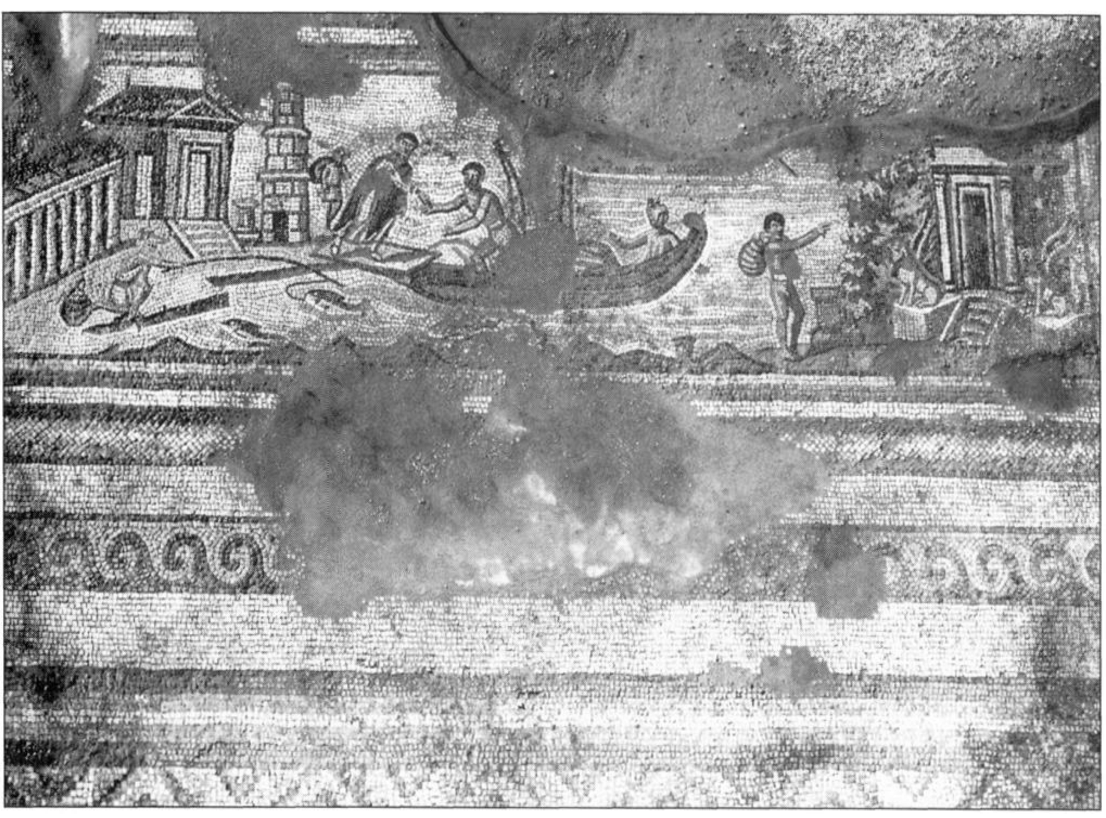


2. Trèves. Plafond de l'*aula* impériale : détail d'une tête féminine nimbée.

PLANCHE XIV

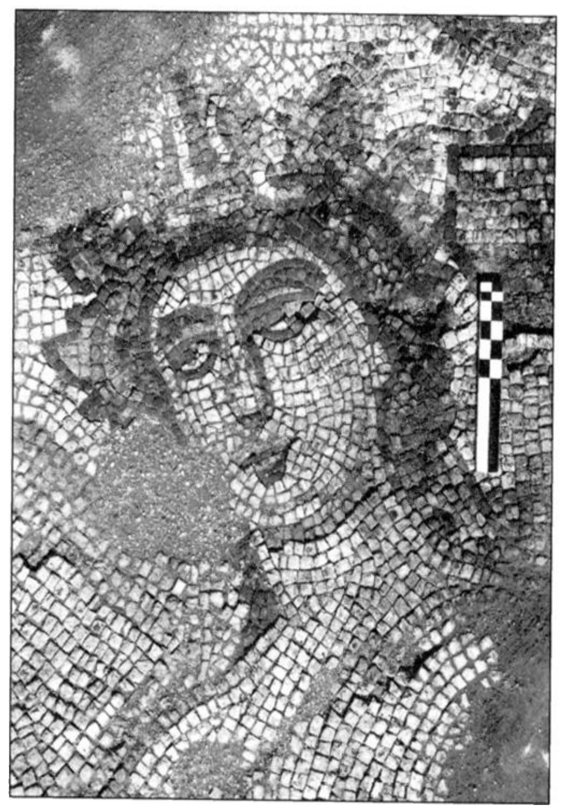


1. Apamée. Mosaïque des Dieux et Sages : Chilon de Sparte.



2. Apamée. Mosaïque des Dieux et Sages : bordure à paysage alexandrin.

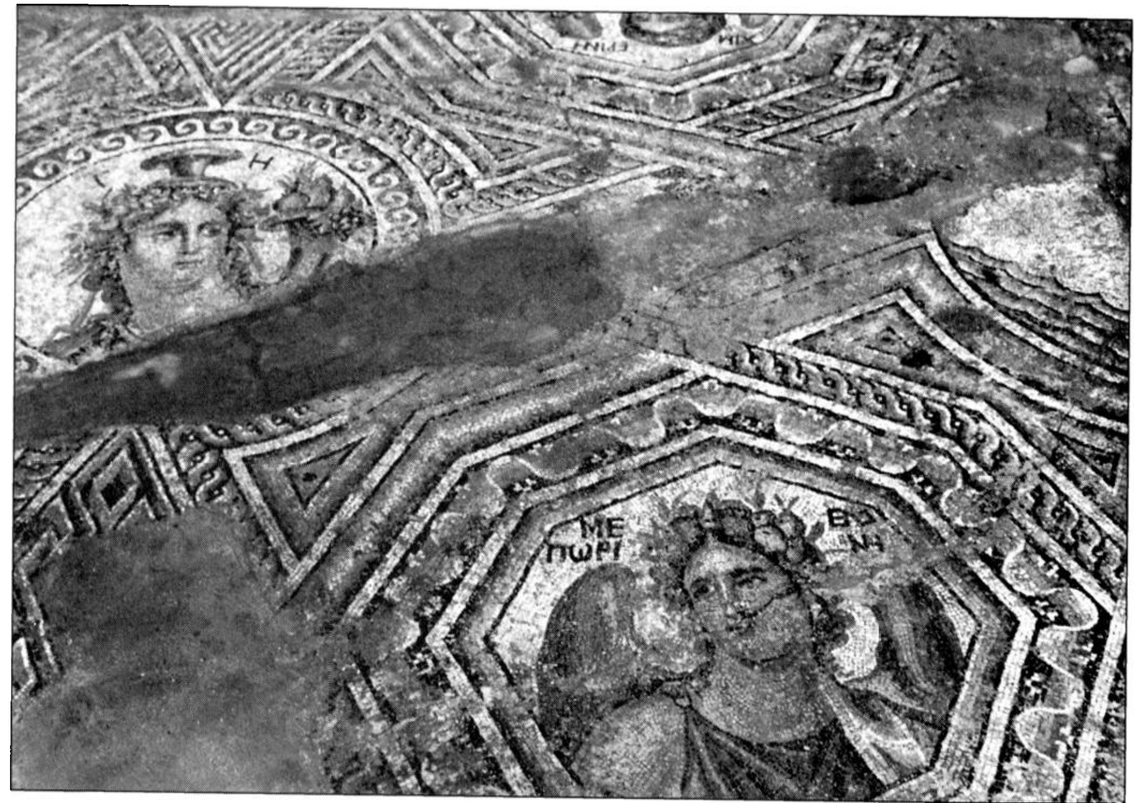
PLANCHE XV



1. Apamée. Mosaïque des Dieux et Sages.



2. Shahba-*Philippopolis*. Mosaïque de Dionysos et Ariane.



3. Apamée. Mosaïque de Gê et Saisons.

PLANCHE XVI

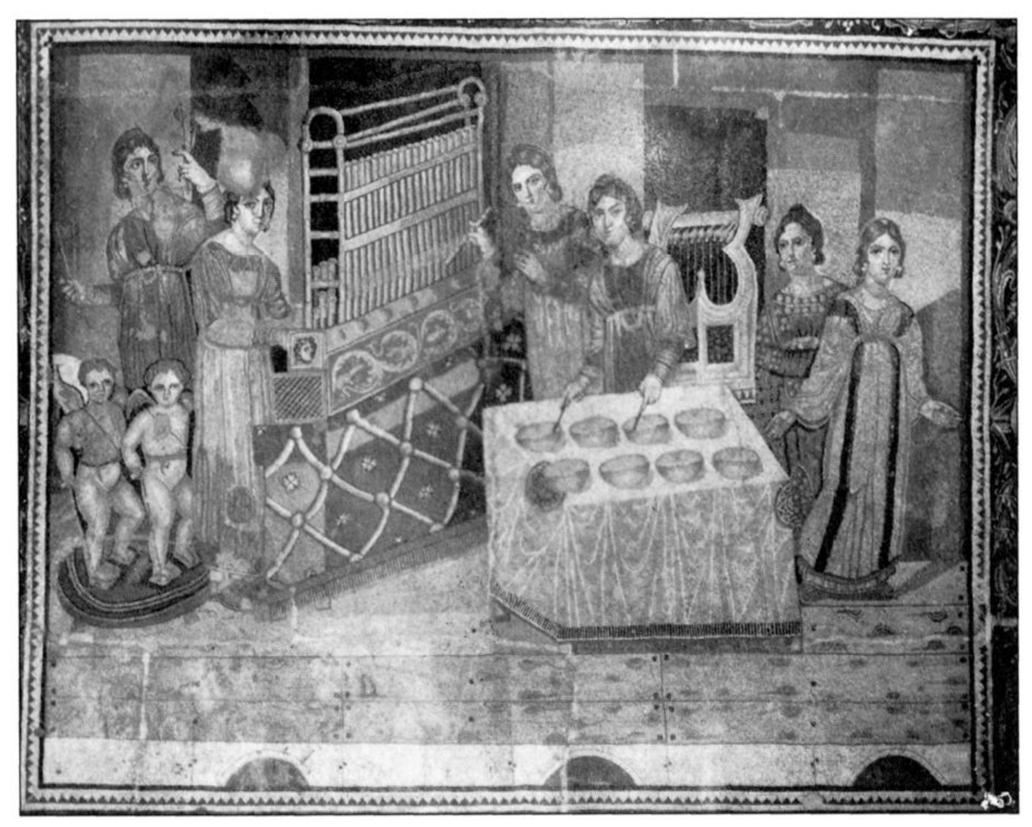


1. Apamée. Mosaïque de Gê et Saisons : médaillon de Gê.



3. Apamée. Mosaïque de Gê et Saisons : médaillon de l'Automne.

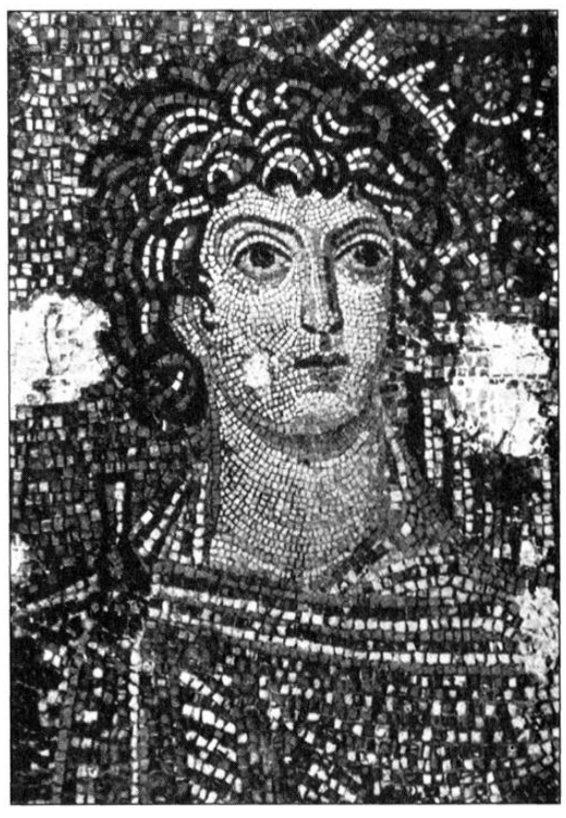
PLANCHE XVII



1. Mariamin. Mosaïque des Musiciennes.



2. Mariamin. Mosaïque des Musiciennes.



3. Thessalonique. Eglise St-Georges.

PLANCHE XVIII



1. Apamée. Edifice sous la cathédrale, mosaïque géométrique.



2. Apamée. Synagogue, mosaïque géométrique.

PLANCHE XIX



1. Antioche. Complexe de Yaqto, mosaïque géométrique.



2. Deir esh-Sharqi. Eglise (avant-nef), mosaïque géométrique.

PLANCHE XX

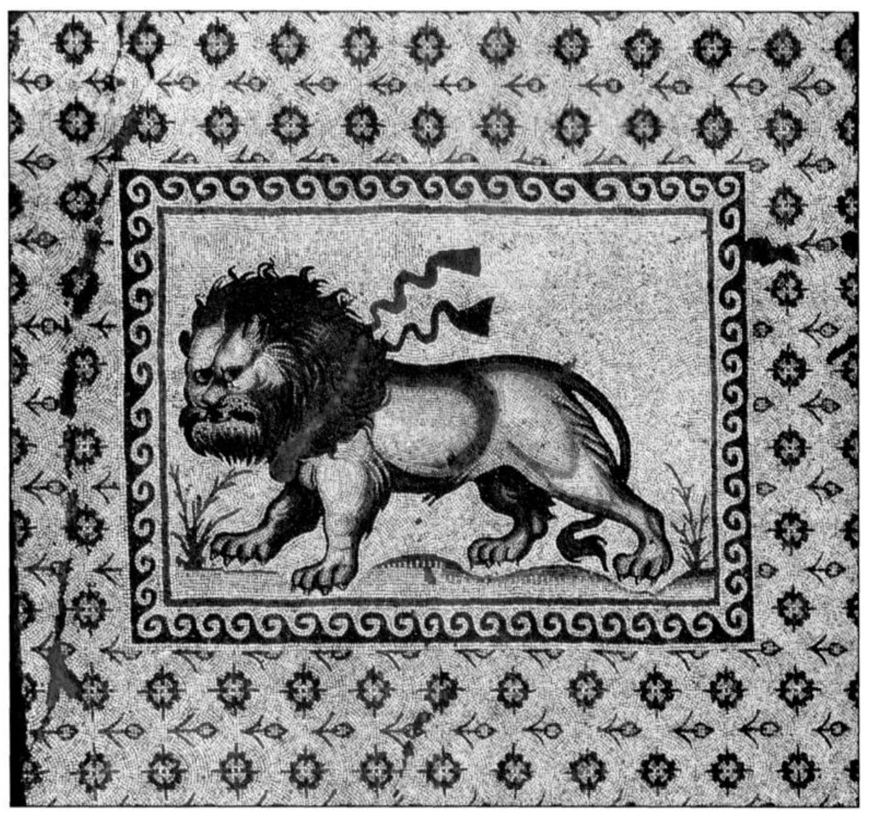


1. Khirbet Muqa. Eglise (nef), mosaïque à entrelacs.

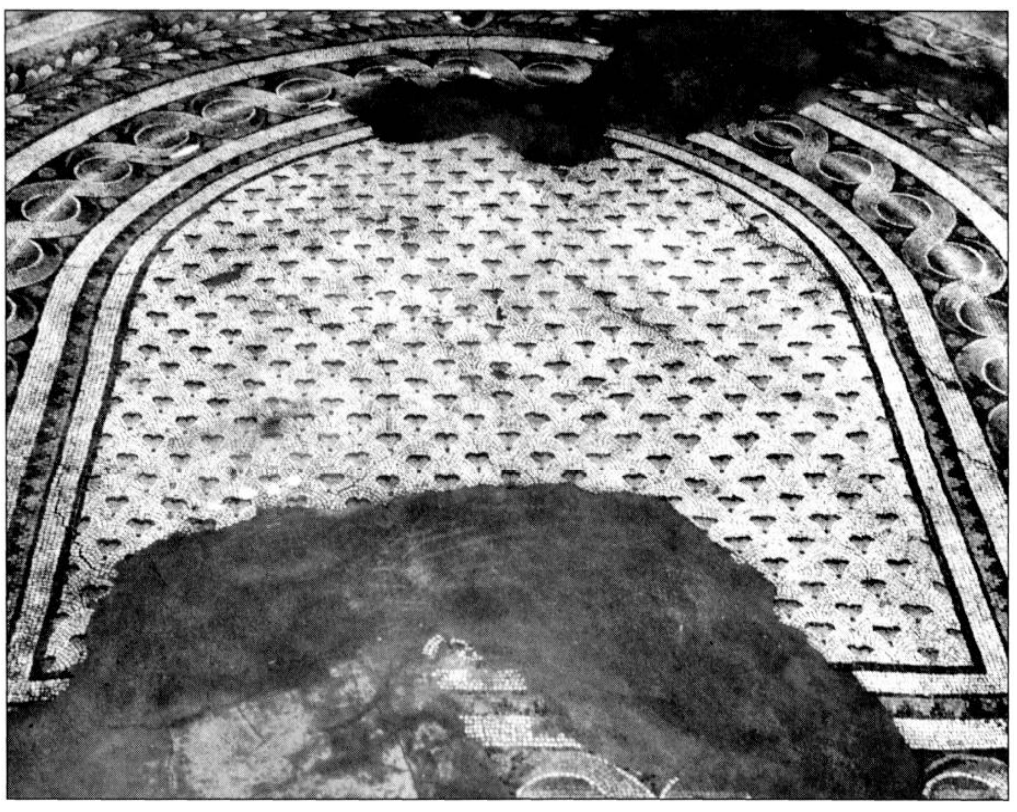


2. Hama. Eglise, mosaïque à entrelacs.

PLANCHE XXI

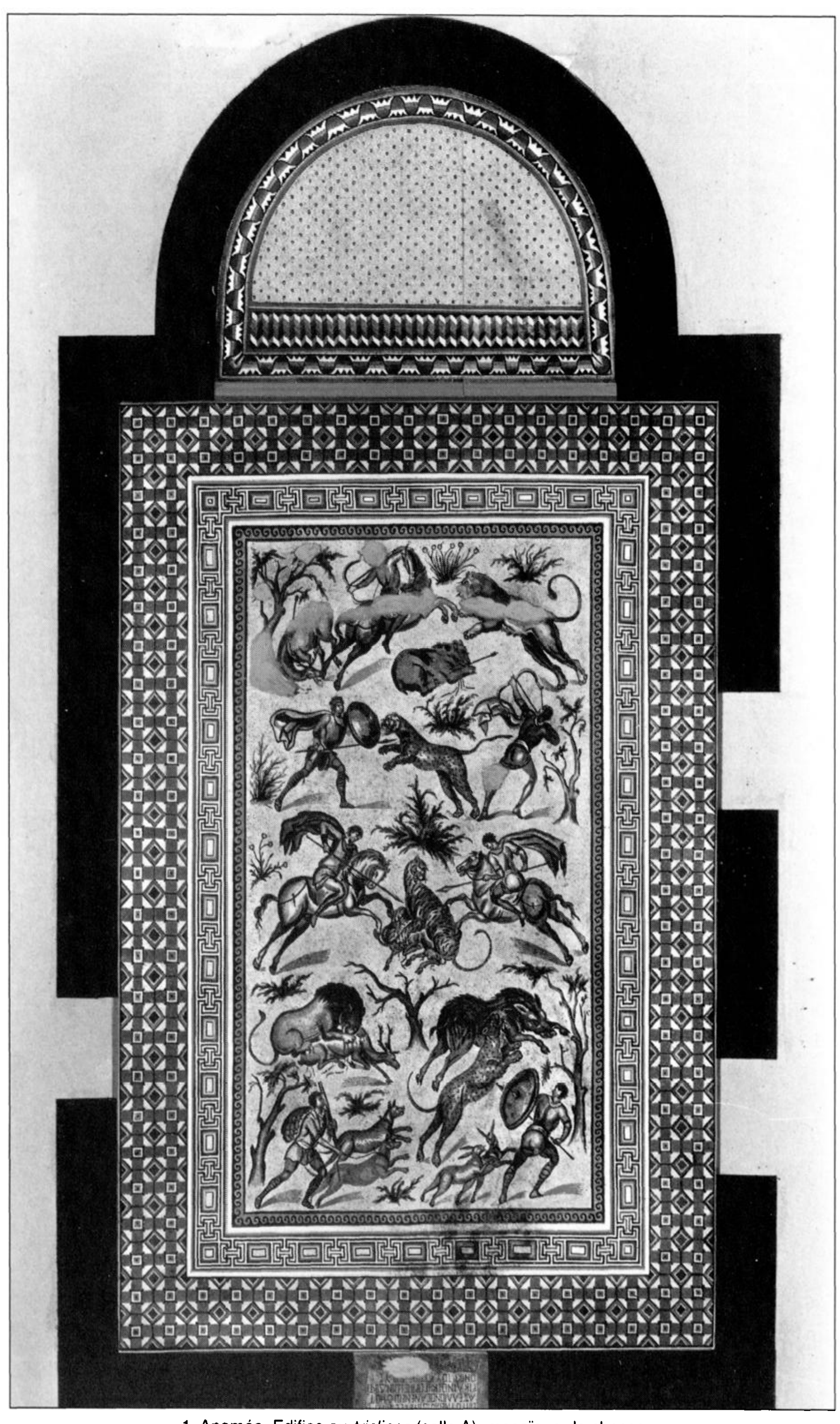


1. Antioche, mosaïque du "Lion enrubanné".



2. Apamée. Maison du Cerf (salle F) : semis de fleurettes.

PLANCHE XXII



1. Apamée. Edifice au *triclinos* (salle A), mosaïque de chasse.

PLANCHE XXIII



1. Apamée. Portique de la Grande Colonnade : caravane de chameaux.



2. Apamée. Portique de la Grande Colonnade : lion sur fond de fleurettes.

PLANCHE XXIV



1. Apamée. Edifice au *triclinos* (salle T). chasse des Amazones.



2. Apamée. Edifice proche du théâtre. mosaïque de Méléagre et Atalante.

PLANCHE XXV



1. Huarte. *Michaelion* (bas-côté sud) : composition d'animaux.



2. Halawa. Eglise (abside) : composition d'animaux.

PLANCHE XXVI

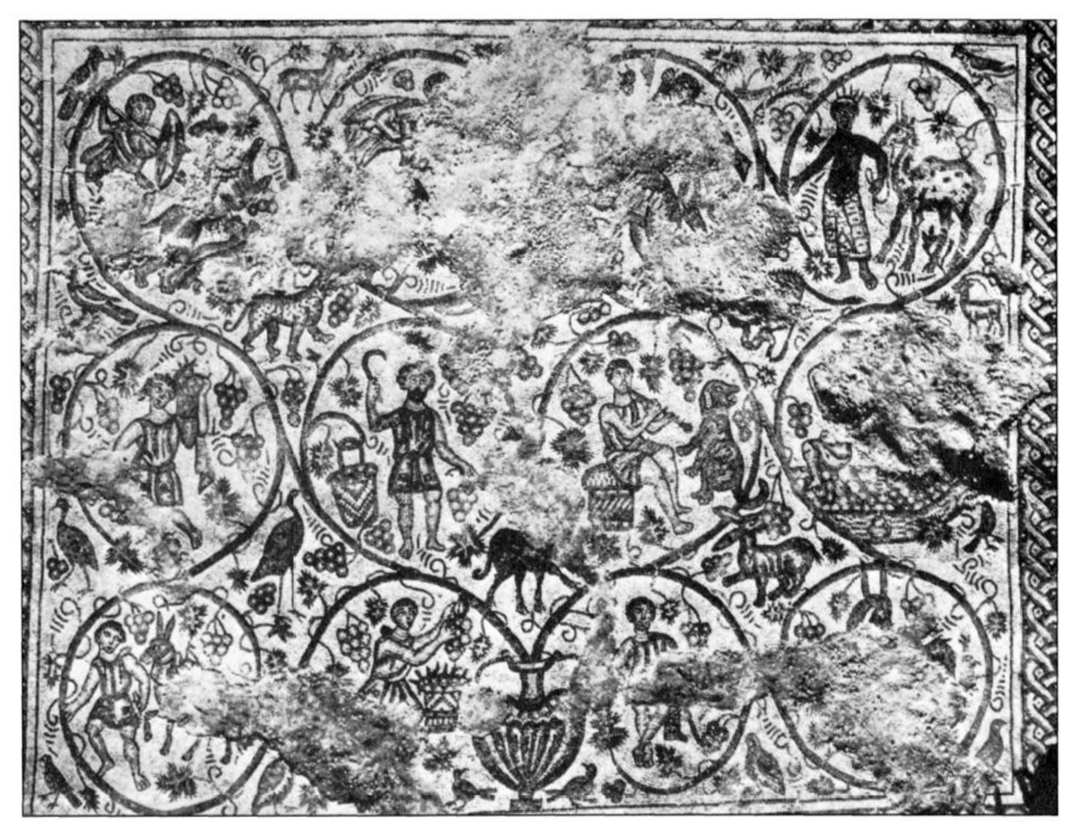


Frikya. Couvent. petite salle : rinceaux couvrants.

Illustration non autorisée à la diffusion

2. Qabr Hiram. Eglise St-Christophe (nef) : rinceaux couvrants.

PLANCHE XXVII



1. Beisan-*Scythopolis*. Monastère de Dame Marie : rinceaux couvrants.



2. Wadi Ayoun Mousa. Eglise du Diacre Thomas : rinceaux couvrants.

PLANCHE XXVIII

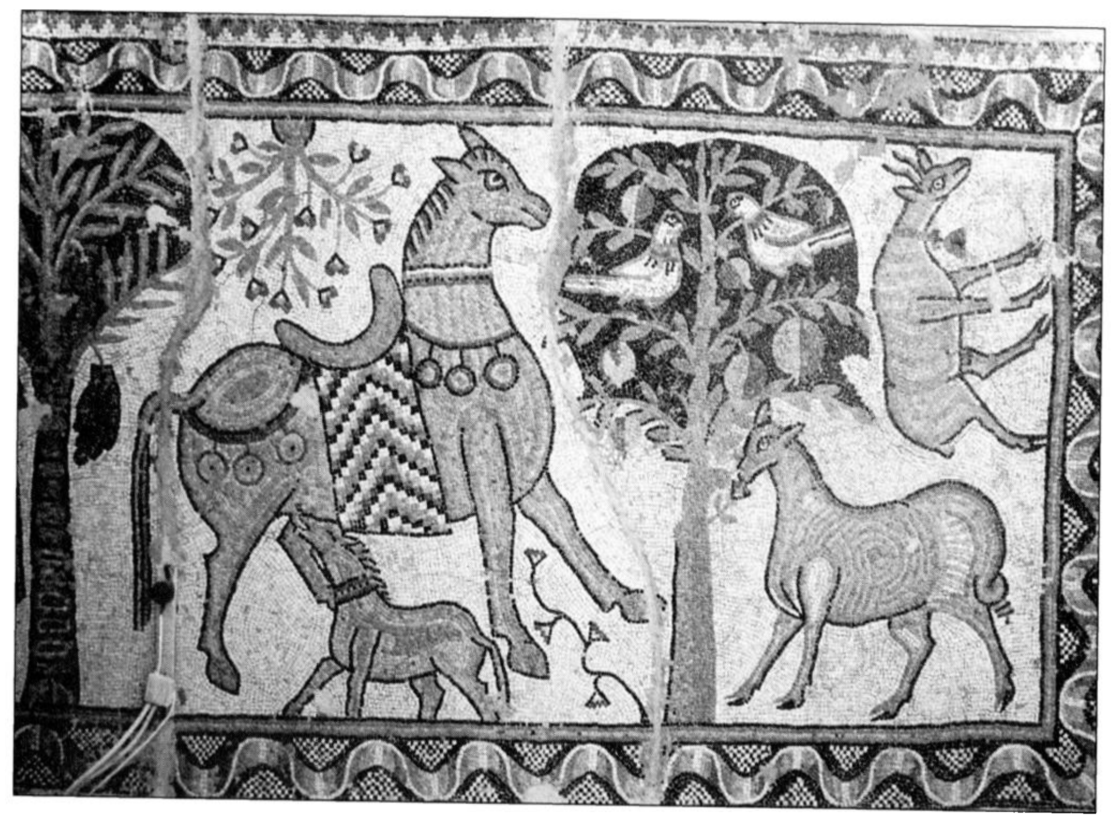


Mont-Nébo. Mémorial de Moïse, *diaconicon*-baptistère : composition d'arbres.

PLANCHE XXIX



1. Ma'arata. Eglise : scène pastorale.

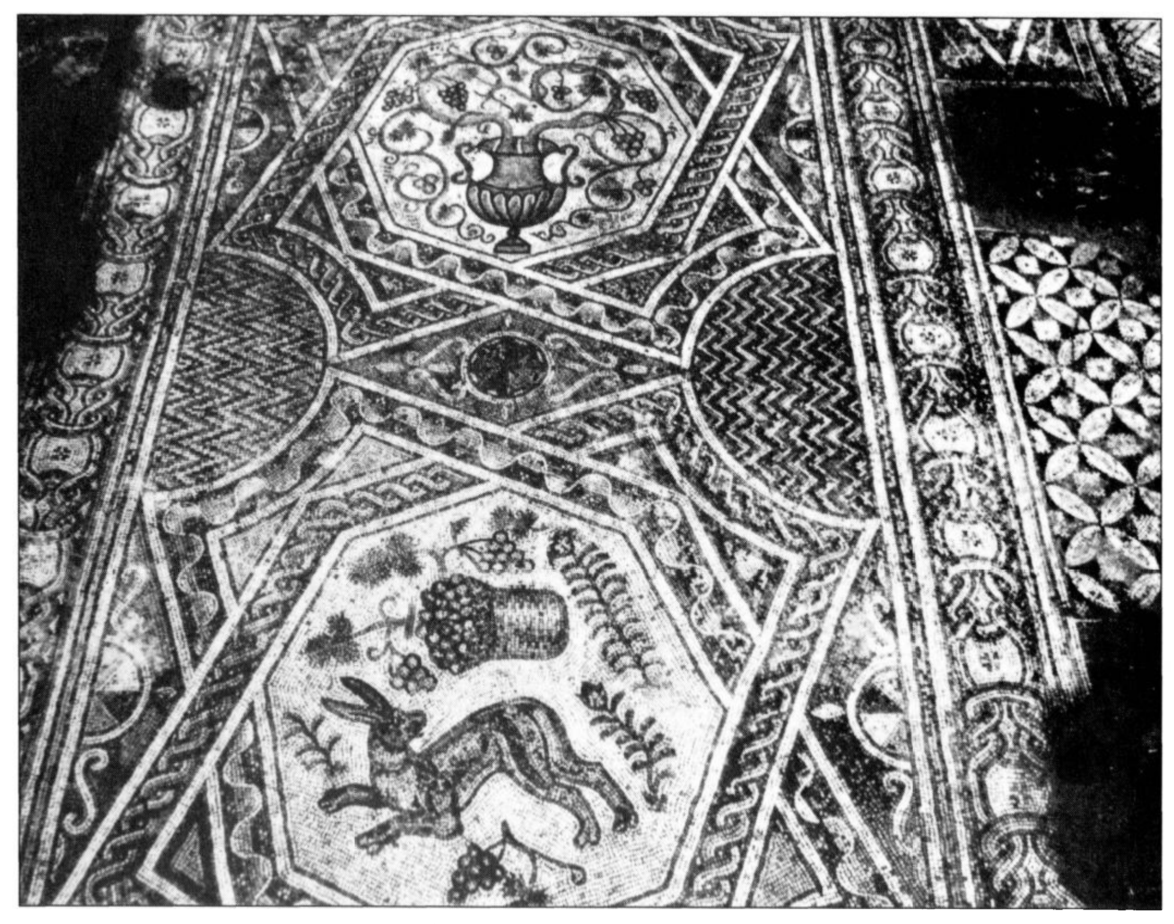


2. Ma'arata. Eglise : scène pastorale.

PLANCHE XXX



1. Shumata. Eglise : croix de *scuta*.



2. Khalde I. Eglise : croix de *scuta*.

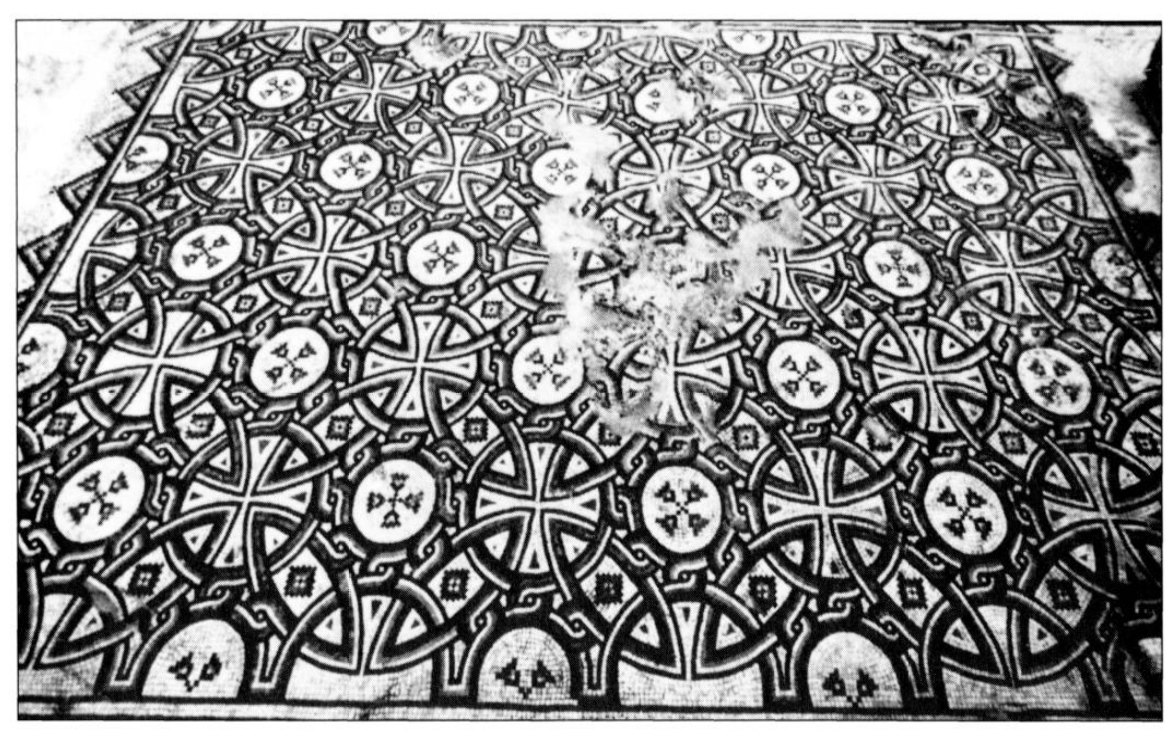
PLANCHE XXXI



1. Suhmata. Eglise, composition d'entrelacs.

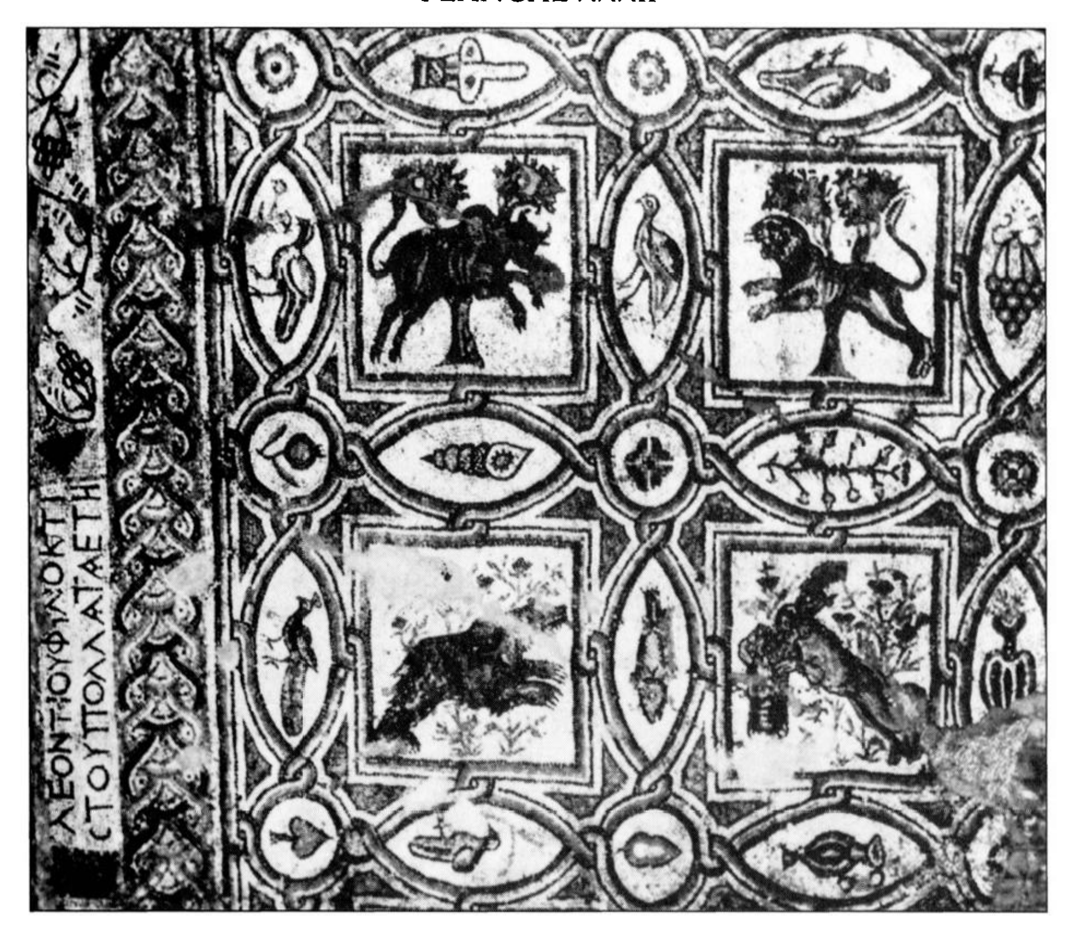


2. Madaba. Eglise du Khader (bas-côté sud) : composition d'entrelacs.



3. Khirbet el-Mafjar. Bains du palais : composition d'entrelacs.

PLANCHE XXXII



1. Awza'i. "Villa", mosaïque de Leontios : composition d'entrelacs.



2. Apamée. Maison du Cerf (espace G) : composition d'entrelacs.

PLANCHE XXXIII



1. Apamée. Cathédrale (chapelle sud-est), mosaïque de l'évêque Paul.



2. Apamée. Maison du Cerf (espace G) : composition d'animaux.

PLANCHE XXXIV



1. Madaba. Eglise des Sts-Apôtres (nef) : figure de Thalassa.



2. Apamée. Maison du Cerf (péristyle) : figure de Gê.

PLANCHE XXXV



1. Sarrîn. Mosaïque mythologique : enlèvement d'Europe.

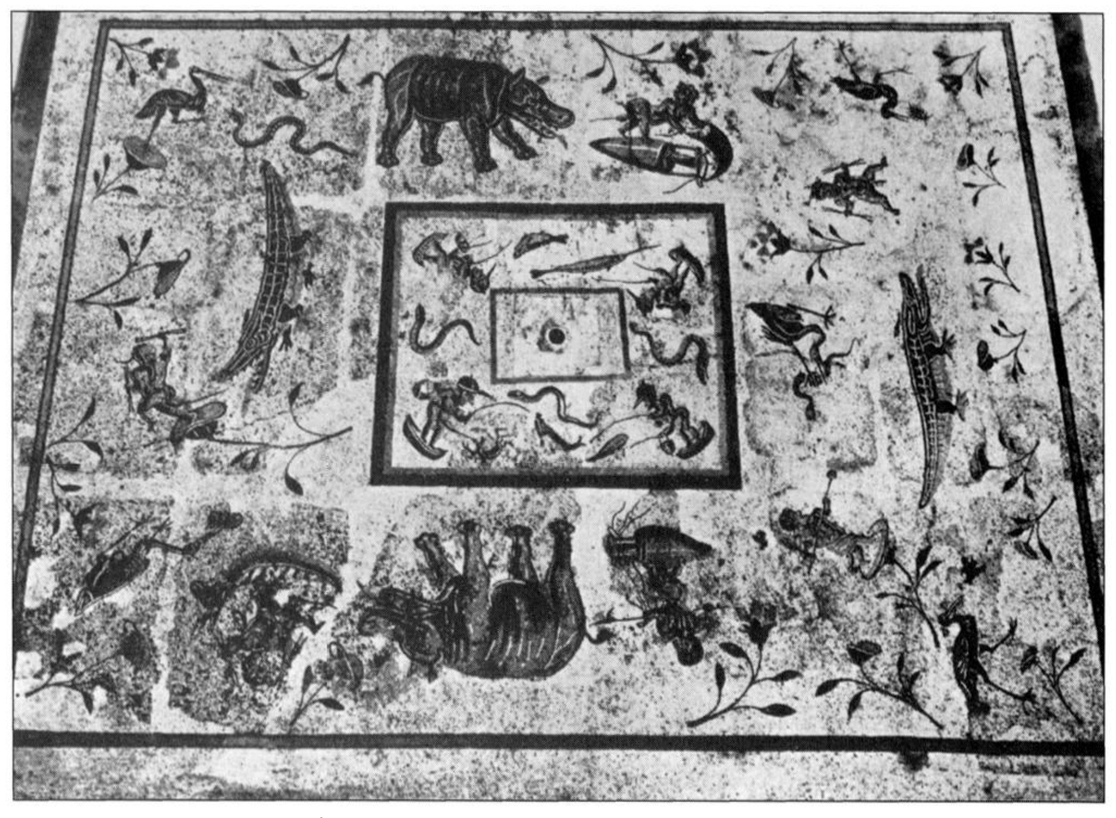


2. Sarrîn. Mosaïque mythologique : Héraclès et Augè.

PLANCHE XXXVI



1. Antioche. Triclinium du Bateau des Psychés : composition morcelée.



2. Collemancio. Mosaïque nilotique : composition unitaire.

PLANCHE XXXVII

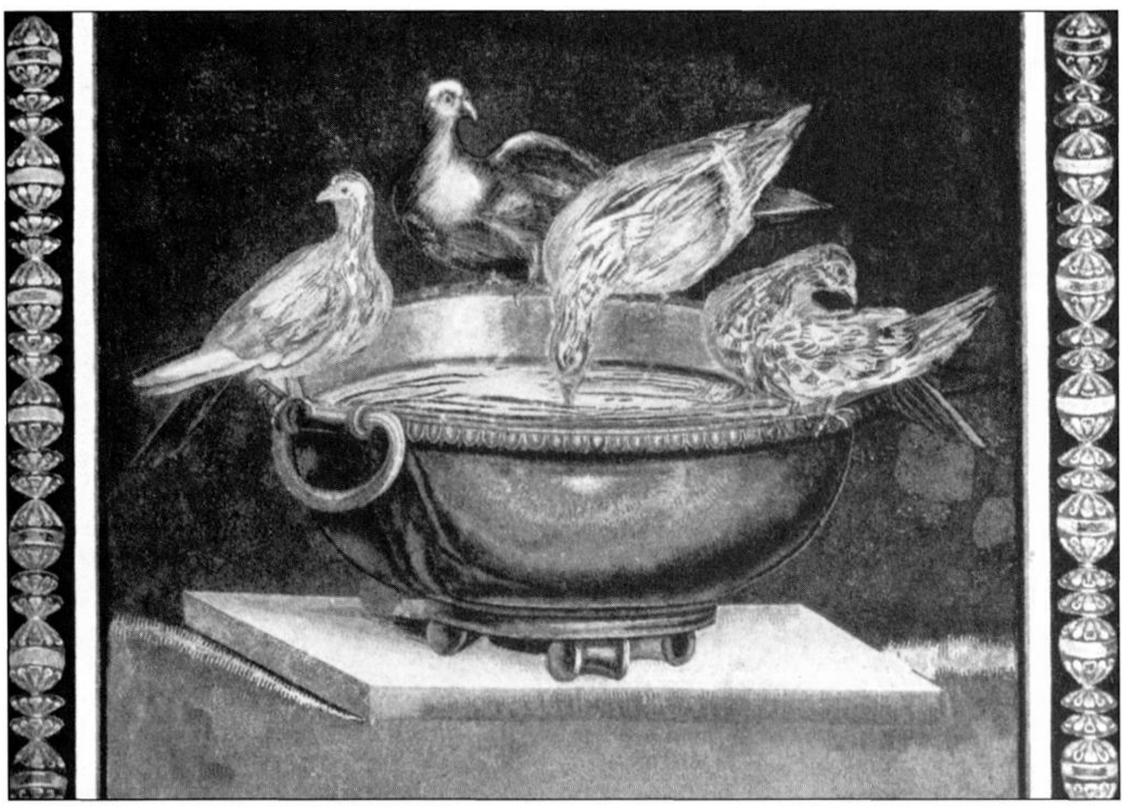


1. Pergame. Mosaïque d'Héphaistion : détail de la bordure.

Illustration non autorisée à la diffusion

2. Antioche. Mosaïque du Jugement de Pâris : détail de la bordure.

PLANCHE XXXVIII



1. Tivoli. Villa Hadriana, mosaïque des Colombes.

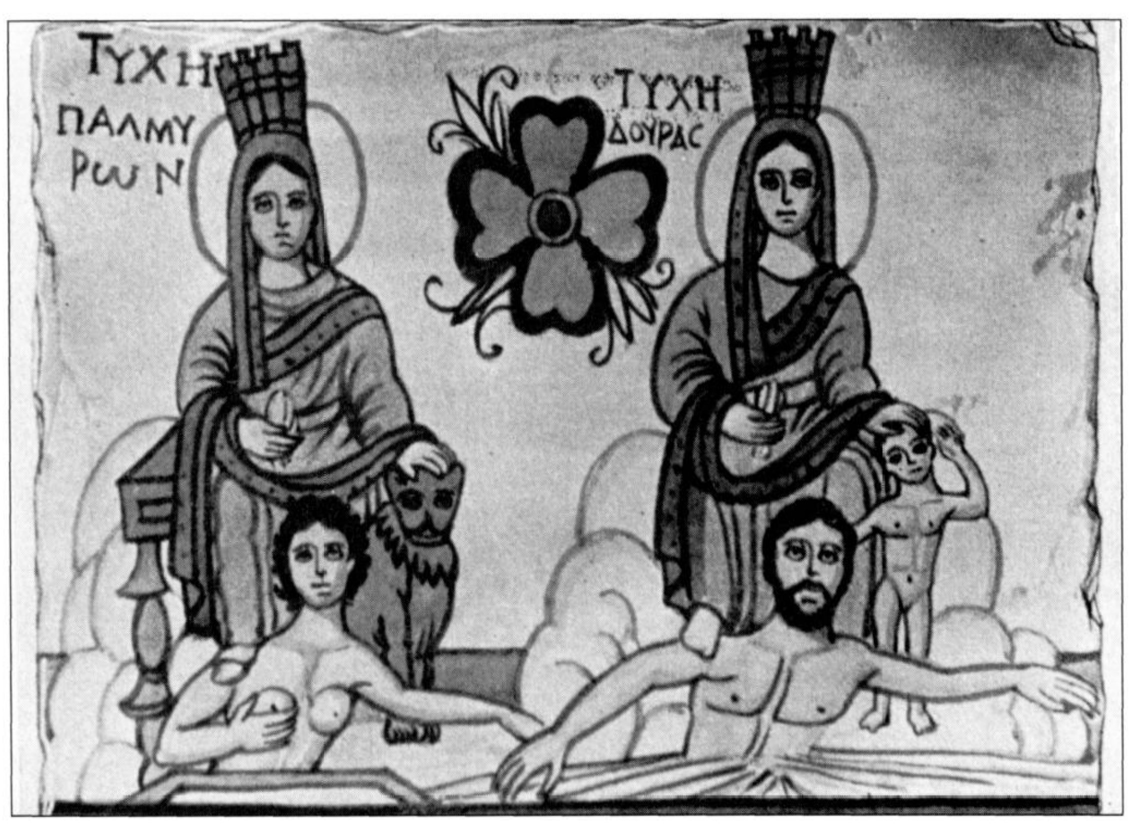


2. Sorân. Eglise (nef) : détail.

Illustration non autorisée à la diffusion

3. Paris, Louvre : *Tyché d*'Eutychidès.

PLANCHE XXXIX



1. Doura Europos. Fresque du tribun Terentius : *Tychai.*



2. Madaba. Mosaïque de la salle d'Hippolyte : *Tychai.*

PLANCHE XL



1. Shahba. Mosaïque de Téthys : détail de la bordure.



2. Piazza Armerina. Portique semi-circulaire : détail.

PLANCHE XLI

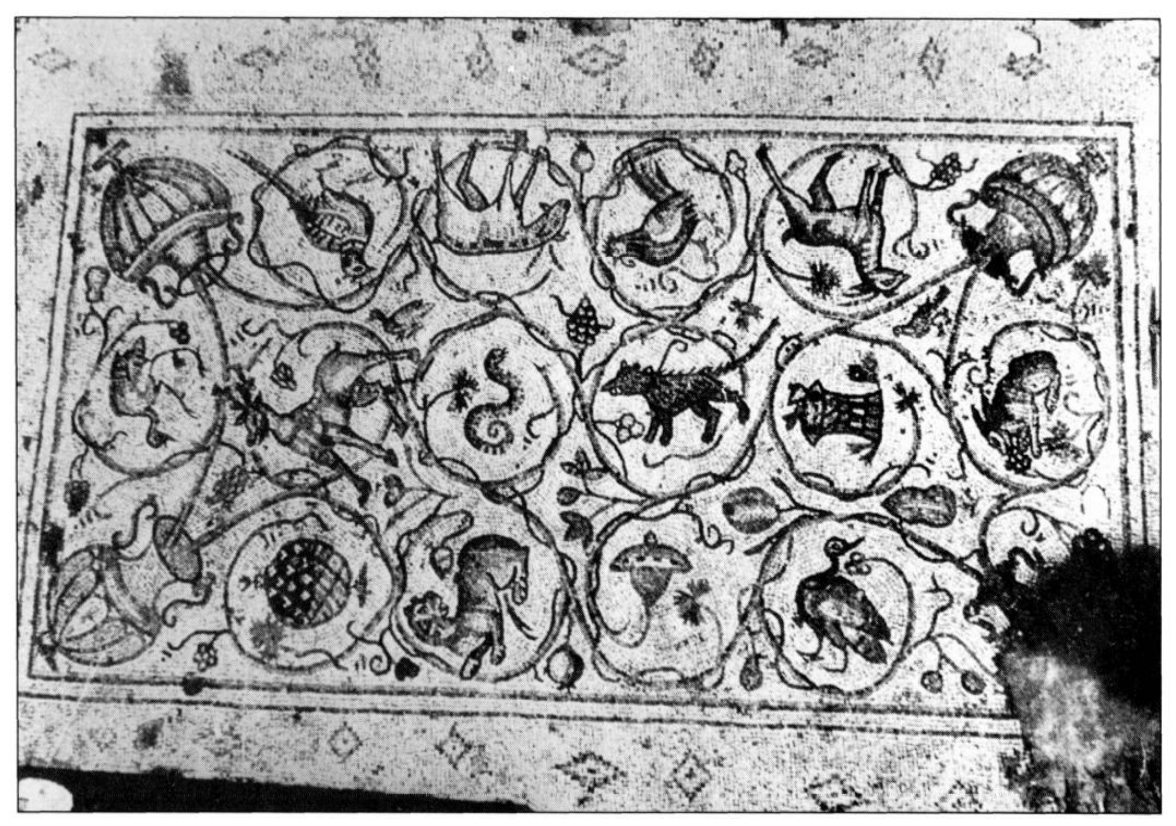


1. Pompéi. Maison du Faune : cobra et mangouste.

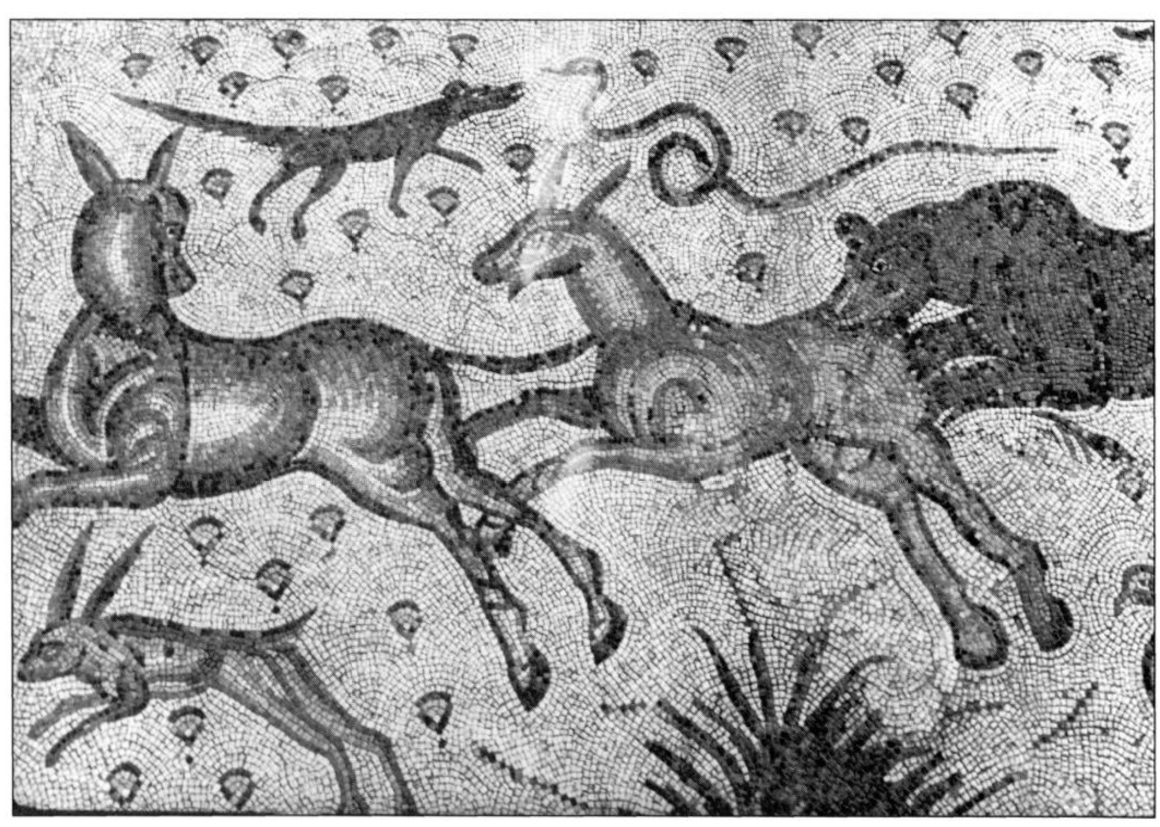
Illustration non autorisée à la diffusion

2. Qabr Hiram. Eglise St-Christophe (nef) : cobra et mangouste.

PLANCHE XLII



1. Zahrani. Eglise (bas-côté sud) : cobra et mangouste



2. Huarte. *Michaelion* (bas-côté sud) : cobra et mangouste.

PLANCHE XLIII



1. Rome. Maison du Caelius : *tricliniarius*.



2. Shahba. Mosaïque du Banquet : *tricliniarius*.



3. Piazza Armerina. Exèdre B du frigidarium. *tricliniarius*.

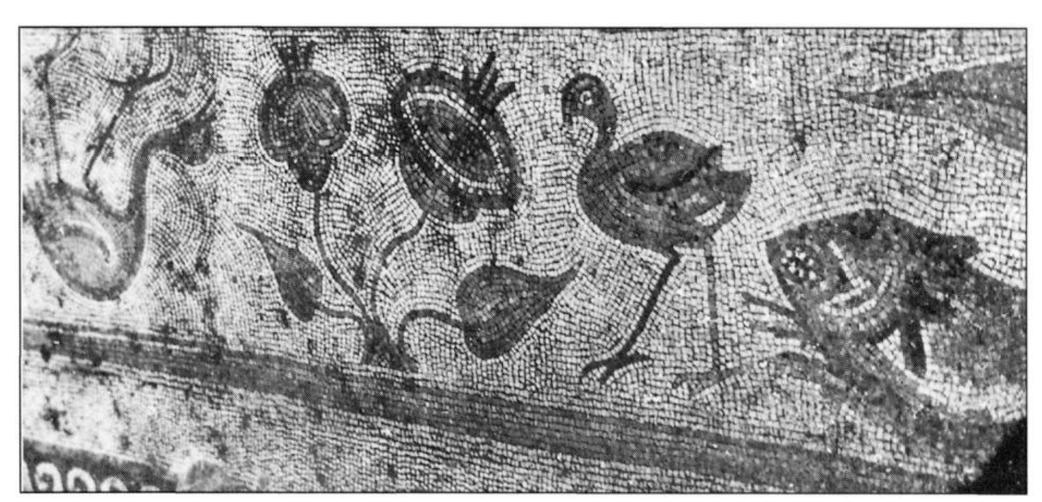
PLANCHE XLIV



1. Pompéi. Maison du Faune : scène nilotique.



2. Khirbet el-Mukhayyet. Eglise des Sts-Loth-et-Procope : scène nilotique.

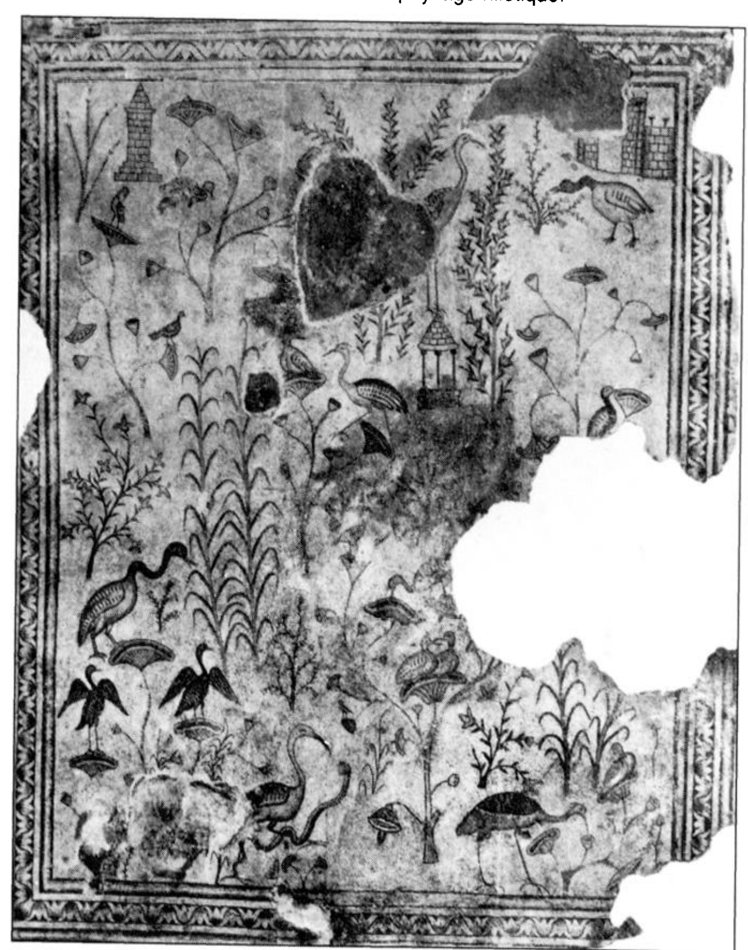


3. Umnir el-Qubliye. Eglise, scène nilotique.

PLANCHE XLV



1. Beit Jibrin. "Villa" : paysage nilotique.



2. Et-Tabgha. Eglise de la Multiplication des Pains (transept) : paysage nilotique.

PLANCHE XLVI



1. Sarrîn. Mosaïque dionysiaque : Silène et la nourrice.

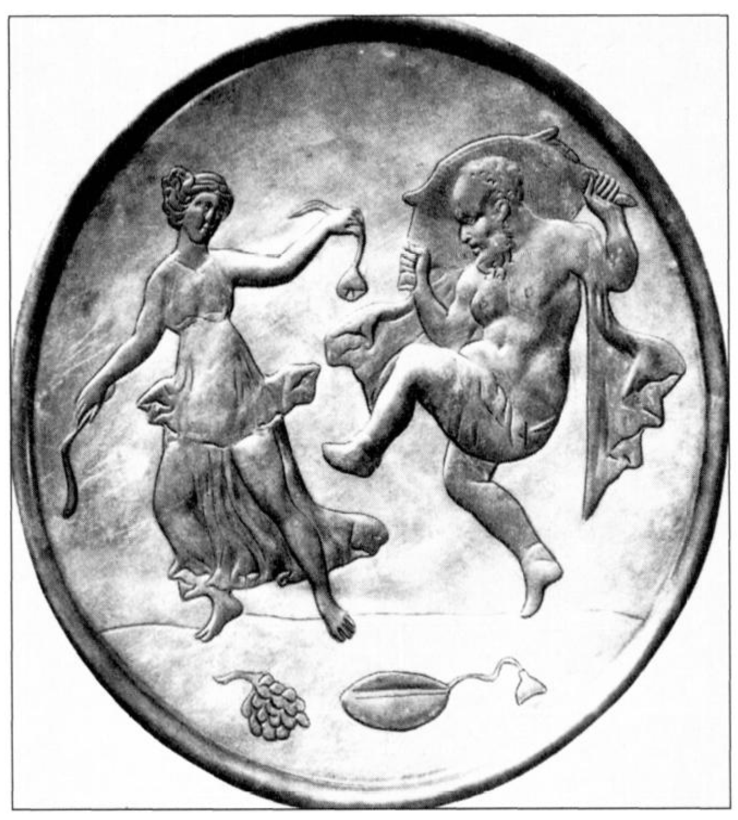


2. Genève. Collection Ortiz, coupe en argent : la nourrice.



3. Riggisberg. Fondation Abegg, tenture dionysiaque : Silène.

PLANCHE XLVII

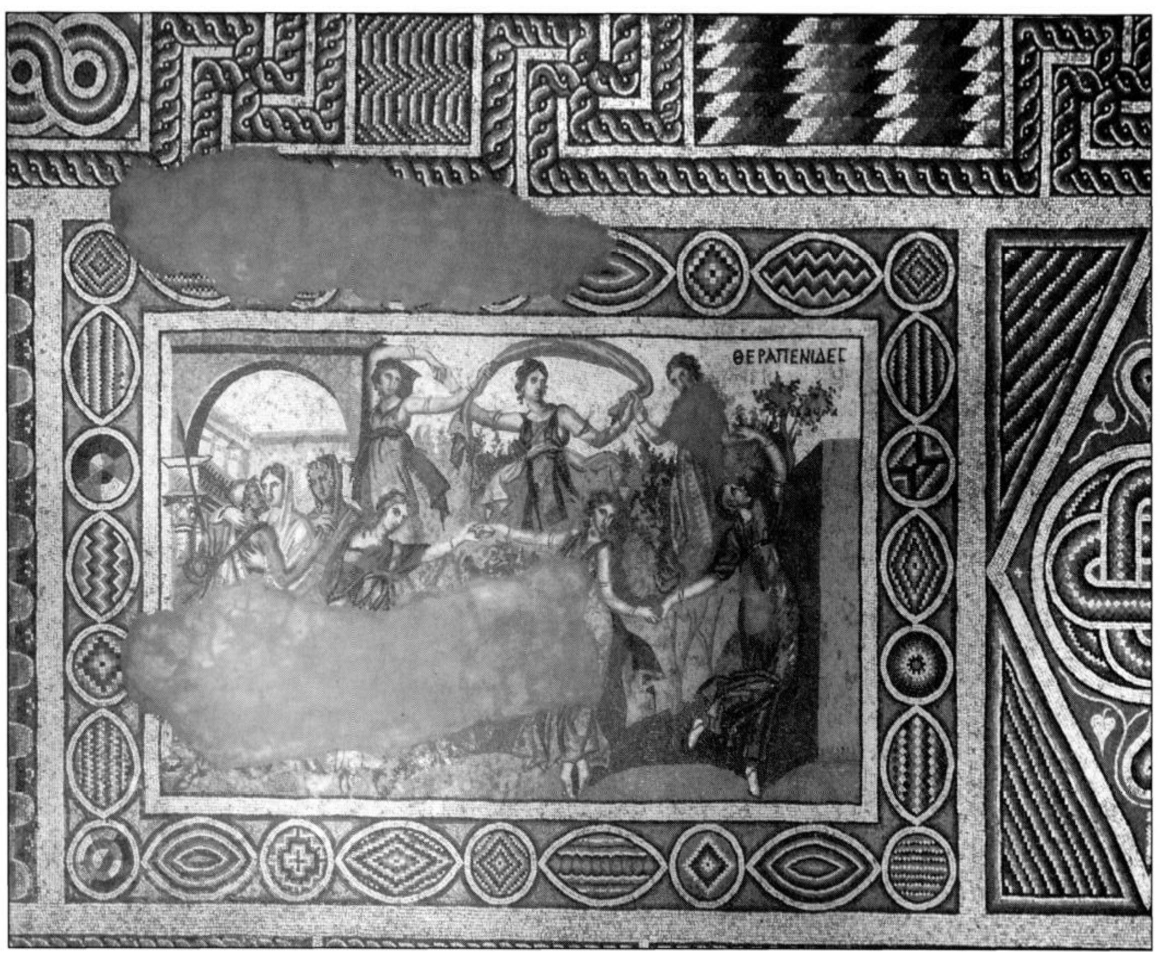


1. Saint-Pétersbourg. Musée de l'Ermitage, plat en argent : Silène et la nourrice.



2. Riggisberg. Fondation Abegg, tenture dionysiaque : Silène, l'initiée et la nourrice.

PLANCHE XLVIII



1. Apamée. Edifice sous la cathédrale : les Thérapénides.



2. Apamée. Edifice sous la cathédrale : Socrate et les Sages.

PLANCHE XLIX

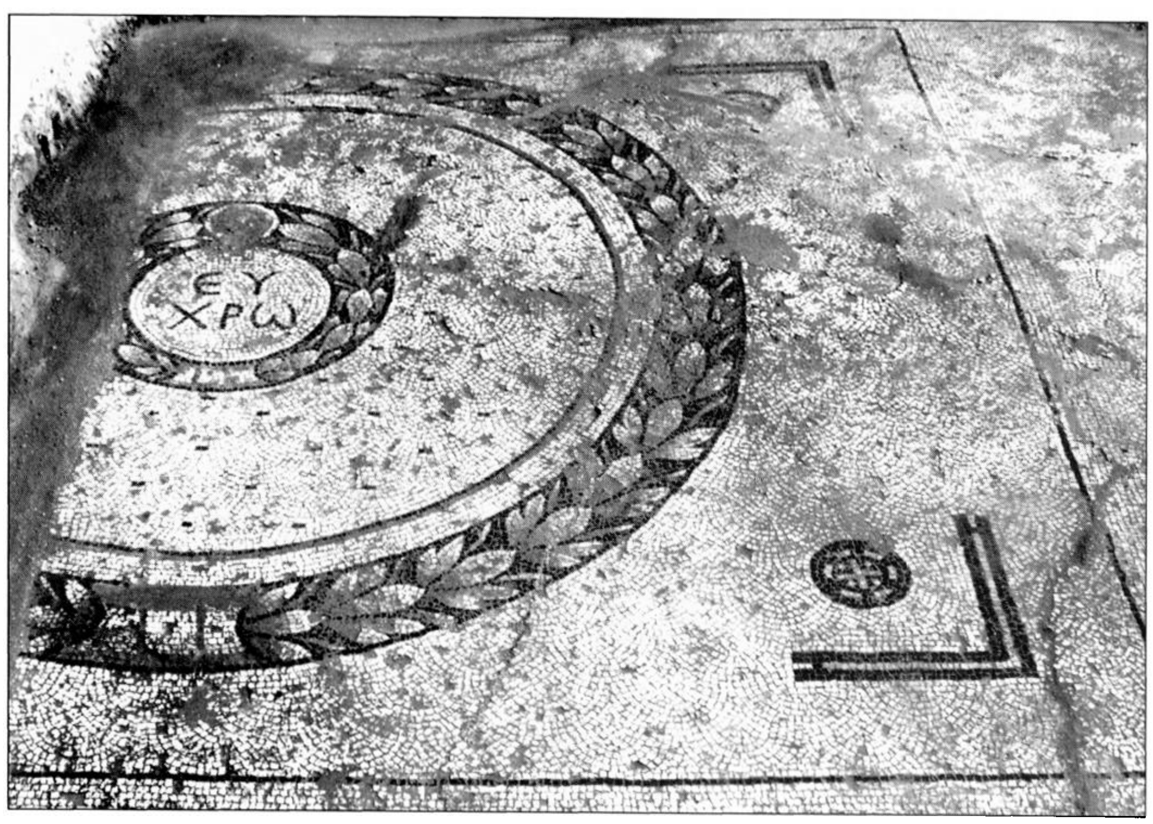


Apamée. Edifice sous la cathédrale : Jugement des Néréides, Krisis.

PLANCHE L



1. Apamée. Edifice sous la cathédrale : Jugement des Néréides, Thétis et Doris.

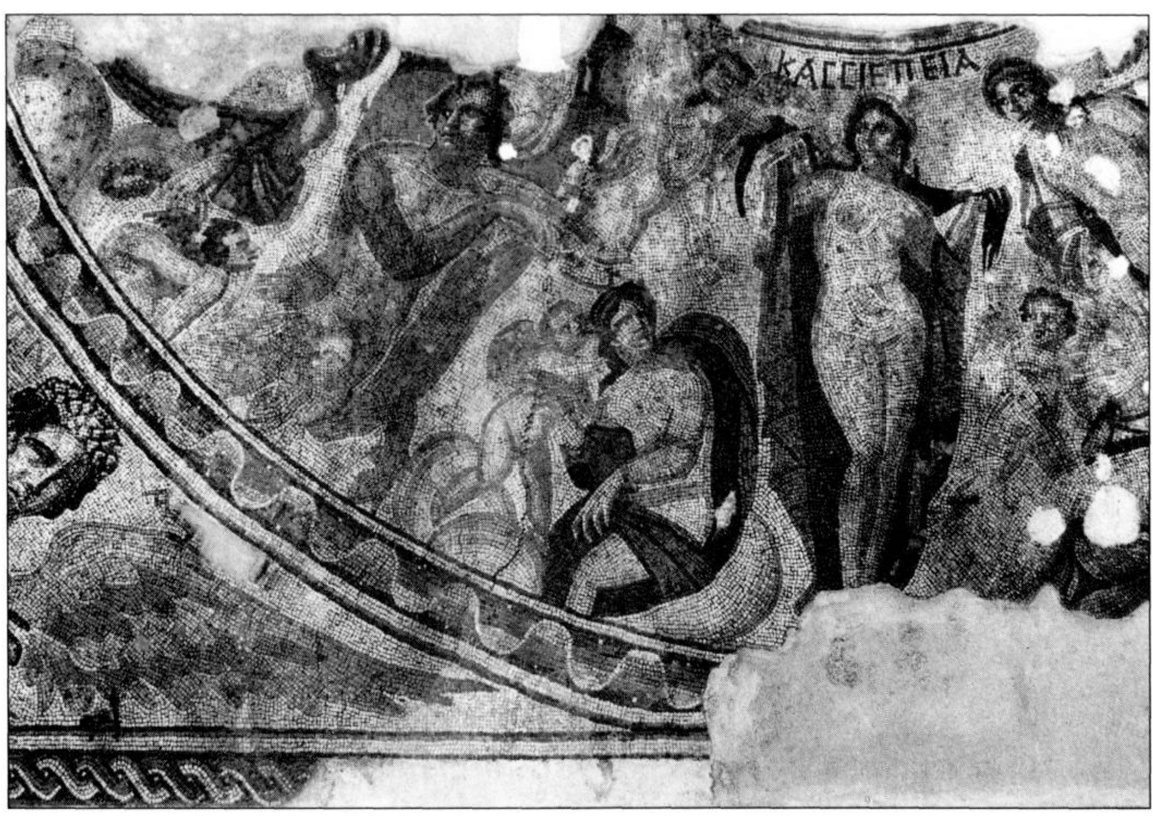


2. Apamée. Edifice sous la cathédrale, mosaïque d' εὖ χρῶ.

PLANCHE LI

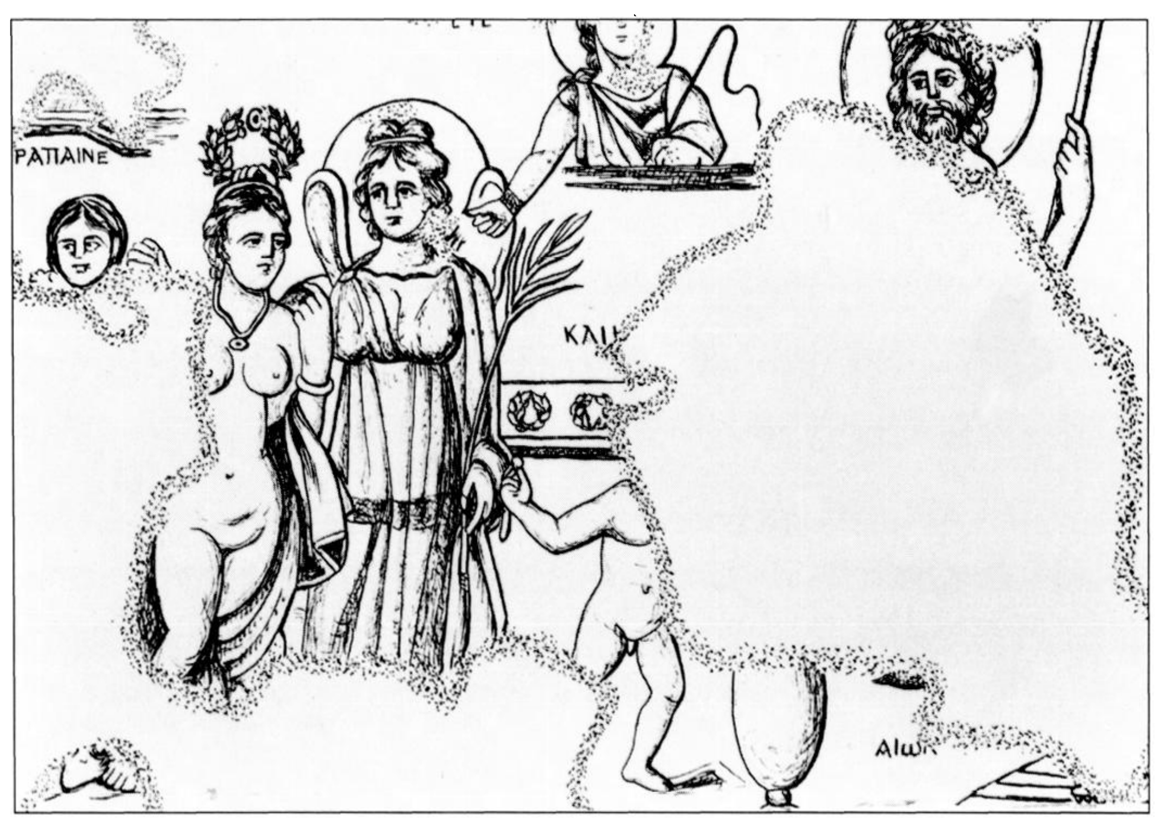


1. Apamée. Edifice sous la cathédrale : Jugement des Néréides, triomphe de Cassiopée.



2. Palmyre. Maison de Cassiopée : Jugement des Néréides, triomphe de Cassiopée.

PLANCHE LII



1. Nea Paphos. Maison d'Aiôn : Jugement des Néréides, Klêros.



2. Palmyre. Maison de Cassiopée : Jugement des Néréides, Klêros.

Table des illustrations

2. Shahba-*Philippopolis*. Mosaïque de Dionysos et Ariane, détail de Maron.
3. Shahba-*Philippopolis*. Mosaïque d'Aphrodite et Arès, détail d'*Euprepeia*.

pl. XII. 1. Shahba-*Philippopolis*. Mosaïque d'Orphée charmant les animaux (*photo Direction générale des antiquités et musées, Damas*).
2. Tarse. Mosaïque d'Orphée charmant les animaux (d'après L. BUDDE, *Antike Mosaiken in Kilikien*, II, 1972, fig. 156).

pl. XIII. 1. Shahba-*Philippopolis*. Mosaïque d'Aphrodite et Arès, détail de la tête d'Aphrodite.
2. Trèves. Plafond de l'*aula* impériale, détail d'une tête féminine nimbée (*photo Bischöfliches Museum, Trèves*).

pl. XIV. 1. Apamée. Mosaïque des Dieux et Sages, détail de Chilon de Sparte.
2. Apamée. Mosaïque des Dieux et Sages, bordure à paysage alexandrin.

pl. XV. 1. Apamée. Mosaïque des Dieux et Sages, détail de Dionysos.
2. Shahba-*Philippopolis*. Mosaïque de Dionysos et Ariane, détail de Dionysos.
3. Apamée. Mosaïque de Gê et Saisons, vue d'ensemble.

pl. XVI. 1. Apamée. Mosaïque de Gê et Saisons, médaillon de Gê.
2. Apamée. Mosaïque de Gê et Saisons, médaillon de l'Automne.

pl. XVII. 1. Mariamin. Mosaïque des Musiciennes, vue d'ensemble (*photo Direction générale des antiquités et musées, Damas*).
2. Mariamin. Mosaïque des Musiciennes, détail de la danseuse.
3. Thessalonique. Eglise St-Georges, mosaïque murale, détail (d'après H.P. L'ORANGE et P. J. NORDHAGEN, *Mosaik*, 1960, pl. 46).

pl. XVIII. 1. Apamée. Edifice sous la cathédrale, mosaïque géométrique.
2. Apamée. Synagogue, mosaïque géométrique (*photo ACL, Bruxelles*).

pl. XIX. 1. Antioche. Complexe de Yaqto, mosaïque géométrique (*photo Princeton University*).
2. Deir esh-Sharqi. Eglise (avant-nef), mosaïque géométrique (*photo Direction générale des antiquités et musées, Damas*).

pl. XX. 1. Khirbet Muqa. Eglise (nef), mosaïque à entrelacs.
2. Hama. Eglise, mosaïque à entrelacs.

pl. XXI. 1. Antioche, mosaïque du "Lion enrubanné" (*photo Princeton University*).
2. Apamée. Maison du Cerf (salle F), semis de fleurettes.

pl. XXII. Apamée. Edifice au *triclinos* (salle A), mosaïque de chasse (*photo ACL, Bruxelles*).

pl. XXIII. 1. Apamée. Portique de la Grande Colonnade, détail de la caravane de chameaux (*photo ACL, Bruxelles*).

2. Apamée. Portique de la Grande Colonnade, détail d'un lion sur fond de fleurettes (*photo ACL, Bruxelles*).

pl. XXIV. 1. Apamée. Edifice au *triclinos* (salle T), chasse des Amazones.
2. Apamée. Edifice proche du théâtre, mosaïque de Méléagre et Atalante (*photo K. Chéhadé*).

pl. XXV. 1. Huarte. *Michaelion* (bas-côté sud), composition d'animaux.
2. Halawa. Eglise (abside), composition d'animaux.

pl. XXVI. 1. Frikya. Couvent, petite salle, rinceaux couvrants.
2. Qabr Hiram. Eglise St-Christophe (nef), rinceaux couvrants (*photo Musée du Louvre, Paris*).

pl. XXVII. 1. Beisan-*Scythopolis*. Monastère de Dame Marie, rinceaux couvrants (d'après G. M. FITZGERALD, *A Sixth Century Monastery at Beth-Shan (Scythopolis)*, 1939, pl. XVII).
2. Wadi Ayoun Mousa. Eglise du Diacre Thomas (nef), rinceaux couvrants (*photo M. Piccirillo*).

pl. XXVIII. Mont-Nébo. Mémorial de Moïse, *diaconicon*-baptistère, composition d'arbres (*photo M. Piccirillo*).

pl. XXIX. 1. Ma'arata. Eglise, scène pastorale (*photo Marc Balty*).
2. Ma'arata. Eglise, scène pastorale (*photo Marc Balty*).

pl. XXX. 1. Suhmata. Eglise, croix de *scuta* (d'après *QDAP*, III, 1934, pl. XXVII.1).
2. Khalde I. Eglise, croix de *scuta* (d'après M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban*, 1958, pl. XLIX).

pl. XXXI. 1. Suhmata. Eglise, composition d'entrelacs (d'après *QDAP*, III, 1934, pl. XXVII.2).
2. Madaba. Eglise du Khader (bas-côté sud), composition d'entrelacs (*photo M. Piccirillo*).
3. Khirbet el-Mafjar. Bains du palais, composition d'entrelacs (d'après R.W. HAMILTON, *Khirbat al Mafjar*, 1959, pl. LXXIX.5).

pl. XXXII. 1. Awza'i. "Villa", mosaïque de Leontios, composition d'entrelacs (d'après M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban*, 1958, pl. LXXXVII).
2. Apamée. Maison du Cerf (espace G), composition d'entrelacs.

pl. XXXIII. 1. Apamée. Cathédrale (chapelle sud-est), mosaïque de l'évêque Paul, détail du cerf.
2. Apamée. Maison du Cerf (espace G), composition d'animaux.

pl. XXXIV. 1. Madaba. Eglise des Sts-Apôtres (nef), figure de Thalassa (*photo M. Piccirillo*).
2. Apamée. Maison du Cerf (péristyle), figure de Gê.

pl. XXXV. 1. Sarrîn. Mosaïque mythologique, enlèvement d'Europe.
2. Sarrîn. Mosaïque mythologique, Héraclès et Augè.

pl. XXXVI **1.** Antioche. Triclinium du Bateau des Psychés, composition morcelée (*photo Princeton University*).
2. Collemancio. Mosaïque nilotique, composition unitaire (d'après I. LAVIN, *DOP*, XVII,1963, pl. LXIII).

pl. XXXVII **1.** Pergame. Mosaïque d'Héphaistion, détail de la bordure (*photo Staatliche Museen zu Berlin*).
2. Antioche. Mosaïque du Jugement de Pâris, détail de la bordure (*photo Musée du Louvre, Paris*).

pl. XXXVIII. **1.** Tivoli. Villa Hadriana, mosaïque des Colombes (d'après Kl. PARLASCA, *JdI*, LXXVIII, 1963, fig. 1).
2. Sorân. Eglise (nef), détail de la composition géométrique (*photo Direction générale des antiquités et musées, Damas*).
3. Paris. Musée du Louvre, réplique de la *Tyché* d'Eutychidès (*photo Musée du Louvre, Paris*).

pl. XXXIX. **1.** Madaba. Mosaïque de la salle d'Hippolyte, détail des *Tychai* (*photo M. Piccirillo*).
2. Doura Europos. Fresque du tribun Terentius, détail des *Tychai* (d'après M. ROSTOVTZEFF, *Dura Europos and its Art*, 1938, pl. I.2).

pl. XL. **1.** Shahba-*Philippopolis*. Mosaïque de Téthys, détail de la bordure.
2. Piazza Armerina. Portique semi-circulaire, détail (d'après A. CARANDINI et al., *Filosofiana*, 1982, fig. 152).

pl. XLI. **1.** Pompéi. Maison du Faune, cobra et mangouste (d'après J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *Grèce hellénistique*, 1970, fig. 165).
2. Qabr Hiram. Eglise St-Christophe (nef), cobra et mangouste (*photo Musée du Louvre, Paris*).

pl. XLII. **1.** Zahrani. Eglise (bas-côté sud), cobra et mangouste (d'après M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban*, 1958, pl. L).
2. Huarte. *Michaelion* (bas-côté sud), cobra et mangouste.

pl. XLIII **1.** Rome. Maison du Caelius, serviteur d'apparat (d'après M. BORDA, *La pittura romana*, 1958, fig. p. 343).
2. Shahba-*Philippopolis*. Mosaïque du Banquet, serviteur d'apparat (*tricliniarius*).
3. Piazza Armerina. Exèdre B du frigidarium, serviteur d'apparat (d'après H. KÄHLER, *Die Villa des Maxentius*, 1973, pl. 48B).

pl. XLIV. **1.** Pompéi. Maison du Faune, scène nilotique (d'après J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *op. cit.*, fig. 165).
2. Khirbet el-Mukhayyet. Eglise des Sts-Loth-et-Procope (entrecolonnement), scène nilotique (*photo M. Piccirillo*).

3. Umnir el-Qubliye. Eglise, scène nilotique (*photo Direction générale des antiquités et musées, Damas*).

pl. XLV. **1.** Beit Jibrin. "Villa", paysage nilotique (d'après *Rev. Bibl.*, XXXI, 1922, pl. X.4).
2. et-Tabgha. Eglise de la Multiplication des Pains (transept), paysage nilotique (d'après *CMGR*, I, fig. 17).

pl. XLVI. **1.** Sarrîn. Mosaïque dionysiaque, Silène et la nourrice.
2. Genève. Collection Ortiz, coupe en argent, la nourrice (*photo D. Widmer*).
3. Riggisberg. Fondation Abegg, tenture dionysiaque, détail de Silène (*photo Fondation Abegg*).

pl. XLVII. **1.** Saint-Pétersbourg. Musée de l'Ermitage, plat en argent, Silène et la nourrice (*photo Musée de l'Ermitage*).
2. Riggisberg. Fondation Abegg, tenture dionysiaque, Silène, l'initiée et la nourrice (*photo Fondation Abegg*).

pl. XLVIII. **1.** Apamée. Edifice sous la cathédrale, les Thérapénides (*photo ACL, Bruxelles*).
2. Apamée. Edifice sous la cathédrale, Socrate et les Sages (*photo ACL, Bruxelles*).

pl. XLIX. Apamée. Edifice sous la cathédrale, Jugement des Néréides, Krisis.

pl. L. **1.** Apamée. Edifice sous la cathédrale, Jugement des Néréides, Thétis et Doris.
2. Apamée. Edifice sous la cathédrale, mosaïque d'εὖ χρῶ.

pl. LI. **1.** Apamée. Edifice sous la cathédrale, Jugement des Néréides, triomphe de Cassiopée.
2. Palmyre. Maison de Cassiopée, Jugement des Néréides, triomphe de Cassiopée.

pl. LII. **1.** Nea Paphos. Maison d'Aiôn, Jugement des Néréides, Klêros (d'après W.A. DASZEWSKI, *Dionysos der Erlöser*, 1985, fig. 3).
2. Palmyre. Maison de Cassiopée, Jugement des Néréides, Klêros (d'après H. STERN, *Les mosaïques des maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyre*, 1977, fig. 49).

Les photographies dont la provenance n'a pas été précisée ont été prises par Jean Ch. Balty.

Table des matières